Mus. Th.
4638

Mus. Th. 4638

<36621558740013
<36621558740013
S

Bayer. Staatsbibliothek

Luigi Cherubini.

Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch

für

junge Tonkünstler.

Seitenstük zu Josef Haydn, von demselben Verfasser.

Erfurt,
bei Johann Karl Müller.
1810.

29 61

Mus. th. 4638

Scandit inaccessos brumali sidere montes.

BSdiv

Luigi Cherubini.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Luigi Cherubini ist 1764 zu Florenz geboren.

Früh schon entwikkelte sich sein musikalisches Talent, und seine Eltern, die seiner Neigung keinen Zwang anlegten, überließen ihn seinem Lieblingsstudium. Er studierte die Regeln der Komposition und des Kontrapunkts bei Sarti, einem berühmten Opernkomponisten, dessen Kompositionen auch noch jezt hie und da auf den Theatern mit Vergnügen vernommen werden. Ich erwähne unter vielen nur die bekannte Oper: Fra i due litiganti terzo gode — (in der deutschen Uebersezzung: Im Trüben ist gut fischen) wovon auch Mozart in seinem Don Giovanni das Thema einer Ariette im Final des zweiten Aufzugs benuzt hat *).

*) Es ist die Stelle, wo während Don Juan zu Abend ißt, die Musikanten mehrere Piecen als Tafelmusik geben $\frac{3}{4}$ Tempo di menuetto fdur. In Sartis Oper fängt die Arie an: „Einsam und traurig."

Der ausserordentliche Scharfsinn des jungen Cherubini, und der seltne Eifer, mit dem er sich der Kunst widmete, verbunden mit seltenem glüklichen Genie, zeitigten ihn bald, und schon in seinem achtzehnten Jahre 1782 komponirte er für das Theater zu Livorno die Oper Adriano in Siria.

Schon in diesem ersten Werke lallte sein Geist die Sprache, die er jezt so kräftig spricht — die des hohen Ernstes, düstrer Schwermuth und fester, bestimmter Kürze. — Im Mechanischen harmonische Bizarrerien, Schwierigkeiten in der Anlage — große Forderungen.

Das alles war nun nichts weniger, als im Geschmak der Italiener, die leichte tändelnde Melodien, fließenden Gesang und einfache Begleitung lieben, und die Harmonie gern der Melodie aufopfern; daher fiel auch schon damals das Urtheil der Livorneser über die Oper dahin aus: sie sey zu gelehrt *).

Aber eben dadurch beurkundete sein Geist die große Originalite', die wir jezt in ihrer vollendeten Größe anstaunen, und die blos aus sich

*) Kramers Magazin. Ludwig Gerbers biografisches Lexikon. 1. Bd. 276.

selbst hervorgieng, ohne seinen Vorgängern oder Zeitgenossen sich anzuschmiegen.

Seine Töne selbst waren in seinem Vaterlande etwas Fremdes, noch nicht Vernommenes, eigen Gebildetes. Daher das Anstaunen, das Zurüktreten gewöhnlicher Zuhörer, die nur an Töne gewöhnt waren, die sich ihrem Ohr anschmiegten, und nun von diesen jungen Riesen mit einemmale gepakt, aus ihrem behäglichen Schlummer aufgeschrekt wurden!

Wenn schon seine Musik zu gelehrt schien, so konnten ihr doch die wahren Kenner ihren Beifall nicht versagen, die sie als etwas Höheres, Ungewöhnliches betrachteten, und einer gewünschten Revoluzion in ihrer Nazionalmusik durch diesen jungen Künstler entgegen sahen, die vielleicht auch hätte erfolgen können, wenn Cherubini in seinem Vaterlande geblieben wäre, und schon damals seinen Komposizionen den Grad von Universalite' hätte geben können, die seine neuern Kompositionen nur durch Abstrakzion von außerordentlichen Mannichfaltigkeiten erlangt haben.

Seine zweite Oper Alessandro nel Indie wurde 1784 zu Mantua und 1788 seine Iphigenia in Aulide zu Turin aufgeführt und immer mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. Noch jezt lebt sie dort im blühendsten Andenken. Mehrere

Arien, Balletts und Intermezzo's komponirte er in dieser Periode, die mehr oder minder Spuren seines originellen Geistes verrathen.

Im Jahre 1787 wurde er in Paris allgemein bewundert.

Seine Komposizionen erhielten allenthalben den ungetheiltesten Beifall, wenn schon Anfangs die größern Theater seine Opern nicht aufführten und er sie nur mit Mühe bei den kleinern anbringen konnte.

Jezt widmete er sich ganz dem gründlichen Studium der verschiedenen Nazionalmusiken, die er bei seinen karakteristischen Balletten, Simfonien und Opern mit vielem Glük benuzte.

Was Cherubini besonders ehrwürdig macht, ist die außerordentliche Festigkeit, mit welcher er seine Originalité behauptet, die sich immerfort durch seine Werke ausspricht, selbst da, wo er im Stil anderer Manieren zu arbeiten scheint.

Die Anlage des düstern Ernstes, des Schwermüthigen, Ergreifenden — des Kurzen, Gespannten ist in allen seinen frühern Komposizionen mehr oder minder sichtbar. Indessen, würde er in andere Verhältnisse gekommen seyn, so hätte bestimmt sein Geist, troz seiner Originalité, eine andere Richtung genommen.

In Italien geboren und erzogen, hätte sich der ernste Genius doch allmählig immer mehr zum Tändelnden, Frohen, Leichten, Naiven hinüber geneigt. Nothwendigkeit, den Beifall seiner Landsleute zu erringen, Klima, Gewohnheit, stetes Vernehmen seiner Nazionalmusik hätten auf ihn gewirkt, wie die gefälligen Wiener Musen auf Mozart.

Allein durch seine Auswanderung nach England und Frankreich, wo der Geschmak in der Musik gegen die italienischen Melodieen schon eine eigne Art — wie soll ich sagen? — von Steifheit annimmt, wurde die Richtung nicht unterbrochen, die er genommen hatte.

Wär er mit seinem trüben Genius im frohen Italien geblieben — er wär der italienische Mozart geworden. Seine Kraft hätte sich mit der nazionalen Anmuth verschmolzen und jene glükliche Mischung des Geschmaks bezwekt, die Mozart bei seinen Landsleuten so glänzend realisirte.

Mozarts frühere Komposizionen athmen ebenfalls etwas Düsteres, Ernstes, Festes, Kirchliches, und unter andern Verhältnissen wär ein Bach aus ihm geworden. Nur seine Umgebungen im gefälligen Wien machten seine Komposi-

zionen heiterer und gaben ihnen den Ton des Leichten, Naiven, Gefälligen, ohne die innere Würde des Künstlerkarakters mit sich fort zu nehmen.

Eben dieses würde der Fall bei Cherubini gewesen seyn.

Die Anmuth seines Vaterlandes hätte die düstern Falten des Ernstes geebnet, ohne der Kraft Abbruch zu thun, die aus den tiefsten Tiefen seiner Seele quoll.

Eben dieser Ernst, eben diese Würde, mit der Anmuth des italienischen Gesanges gepaart, hätte der italienischen Musik eine Männlichkeit gegeben, zu der sie sich bis jezt noch immer vergebens zu potenziren suchte. Aus jener glüklichen Vereinigung wär ein neuer Geschmak hervorgetreten, in dem sich das Zeitalter der Heroen — eines Pergolese, Leo, Durante — in verklärter Herrlichkeit gespiegelt hätte.

Ist Italien nicht für den tiefen Ernst, oder sollte der strebende Nordpol des Cherubinischen Genius dort abgestoßen werden, um mit seinem Südpol den Nordpol der französischen Musik eine neue Richtung zu geben? — Kurz, seine Vereinigung mit dem französischen Geschmakke

wirkte auf diesen, wie der italienische Geschmak auf ihn wirken sollte; er gab der französischen Musik mehr Gesang, mehr Fluß im Gesange, während er zugleich das Gebäude der Harmonie kräftiger stüzte.

Was ihn aber am kräftigsten und allmächtigsten über seine Zeitgenossen, ja, über sich selbst erhob, war das Studium der deutschen Musik unsers heiligen Vater Haydns.

Von Haydn's Musik ward er ganz besonders lebendig ergriffen, so zwar, daß er durch sie auf die eigentliche Bahn zu seiner glüklichen Vollendung geleitet wurde.

Cherubini hatte bis jezt noch nichts von Haydn, oder wenigstens noch nichts von Bedeutung und mit Aufmerksamkeit von ihm gehört. Er befand sich eben in Paris, und hörte dort in einem glänzenden Konzert spirituel eine Haydn'sche Simfonie, die dort mit aller Energie und Präzision ausgeführt wurde.

Diese Simfonie ergriff ihn so gewaltig, daß es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriß. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, als auch schon die Simfonie vorüber war. Dann lößte

sie sich in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von diesem Momente fieng er an Haydn's Werke zu studiren. Mit dem Studium derselben bekam auch seine ganze Manier einen reinern, hellern Ton. Haydn klärte den Genius Cherubinis über sich selbst auf, in den Werken dieses musikalischen Patriarchen sollte er sich seiner selbst bewußt werden.

Jezt lernte Cherubini von Haydn Schweres mit Leichtem, Anmuth mit Kraft, Scherz mit Ernst, Tändelei mit Würde in schönster Eurithmie vereinen, und wenn schon seines Genius fester Karakter in seinen Grundfesten unerschütterlich blieb, so zwang ihn Haydns freundlicher Geist doch wenigstens ein heiteres Lächeln ab.

Seit dem Studium Haydns nahm er jene Gewandheit, jenes Aforistische an, mit wenigem viel zu sagen, und selbst im Vorüberfluge kräftig und bestimmt anzusprechen. Sein rascher Geist — der als ewiges absolutes Werden nur immer vorwärts dringt, rührt die Gegenwart des Seyns nur im raschen Vorbeistreifen an, und kräftig erklingen seine Töne. Nicht langsam gegängelt vom Leitbande des Hergebrachten, und einer sterilen Ruhe, die mechanischen Köpfen so karakteristisch eigen ist, deren Worte nur in langsamen

feierlichen Pausen sparsam anhallen, wie die des Schlafredners, die ihre Zuhörer erst jedesmal durch langgedehnte Wasserströme auf ihre Erscheinungen vorbereiten, spricht Cherubinis Genius immer in einem hin und immer kräftig fort, ewig schaffend aus ewiger Fülle, nie erschöpft und nie ermüdend. Das Werden seines Geistes treibt sich so rasch an dem Seyn in seinen Werken und dem Gemüth des Hörers vorüber, daß es leztern gar nicht zu Athem kommen läßt, daß tausend Schönheiten unvernommen entschlüpfen, während wir tausend andre zu haschen streben. Das copiose dicere des Zizero hat Cherubini ganz in seiner Gewalt.

So kennen wir ihn aus seinen neuern klassischen Werken, die wir mit inniger Andacht und himmlischer Wollust vernehmen, so steht er erhaben über seine Landsleute und der Liebling der französischen Nazion, deren Geschmak er in der Musik bildete, und für die er das ist, was Mozart für die Deutschen, kräftig da in blühender Frucht und hesperischer Fülle.

Seinen größten Ruhm erwarb ihm die auch in Deutschland allgemein beliebte und rühmlichst bekannte Oper — Der Wasserträger — (les deux Journées — die beiden Tage).

Er schrieb, oder brachte sie wenigstens 1800 Anfang Juni zu Paris auf die Bühne, wo er damals schon als Lehrer bei dem dortigen Konservatorium angestellt war.

„Unter den berühmten Komponisten, meldet ein Korrespondent aus Paris anfangs Juli 1800 *)" welche das Pariser Konservatorium zu den nüzlichsten Zwekken vereinigt hat, stehet Cherubini mit vollem Rechte oben an, und Frankreich wünscht sich Glük, ihn an seiner Brust fixirt zu haben. Ehe er seine Talente unserm Vaterlande schenkte, hatte er sich schon großen Ruhm in Italien und England erworben; Das Turiner Theater z. B. wird seine Ifigenia und deren herrliche Aufführung niemals vergessen. Kurz nach seiner Ankunft in Paris gab Cherubini seine heroische Oper Demophoon, nachher Lodoiska, Elisa, oder die Reise auf den Sankt Bernhardtsberg, und Medea.

Jede derselben ist eine neue Palme zur Verherrlichung des Triumfs des Verfassers; jede wird Kenner finden, die sie unter ihre Lieblinge zählen. Doch seit langer Zeit hatte kein musika-

*) in der allgemein. musik. Zeitung Julius 1800. S. 733).

lisches Werk auf dem Theater solche Freude erregt, als der Wasserträger.

Bei der ersten Aufführung stieg diese Freude bis zur Berauschung.

Unter der zahllosen Menge Zuschauer befanden sich Künstler und Komponisten, welche Paris hat. Alle wollten Cherubini sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen: Aber der Furchtsame, stets Bescheidene hatte sich, wie gewöhnlich bei den ersten Vorstellungen seiner Werke, in eines der düstersten Winkelchen des Hauses geflüchtet.

Doch auch hier wurde er endlich entdekt, und nun sahe er sich plözlich umgeben von Gretry, Martin, d'Aleyrac, Gossek, le Sueur, Mehul und so vielen andern bedeutenden Künstlern; alle umarmten ihn, priesen ihn glüklich, und nun am Ende der Vorstellung, brach der lauteste Beifall der ungeheuern Menge in alle anständige Arten von Freudenbezeugungen aus.

Man glaube aber nicht, daß wir von diesem Enthusiasmus mitergriffen oder doch von einer Partheilichkeit für Cherubini geleitet, diesen Bericht geben. Was wir geben, ist nicht der erste Eindruck; es ist Resultat des öftern Anhö-

rens, Durchlesens und Durchdenkens dieser Meisterarbeit; es ist einstimmiges Urtheil aller Uneingenommenen.

Für den Final des ersten Akts und seine erhabene Wirkung läßt sich schwerlich ein Ausdruk finden; — eine Wirkung, die bei allen den bis jezt gegebenen Vorstellungen, welchen wir beiwohnten, dieselbe blieb, und in gleichem allgemeinen Beifall bei allen Zuhörern ausströmte. Der Stil dieses Werks ist übrigens voll kunstreicher Harmonie, seine Fülle und Kraft immer wahr und ausdruksvoll, der Gesang jeder handelnden Person und jedes Stüks dieses Gesangs ist dem Karakter der Rolle und der Situazion des Handelnden in diesem Moment angemessen; die Instrumentalbegleitung ist mit vieler Kenntniß und Ueberlegung ausgearbeitet, und die Ausführung war der vorzüglichen Virtuosen, welche das Orchester ausmachten, werth.

Cherubini, immer voll Bescheidenheit, die die schönste Zierde des Talents ist, gab nur gleichsam nothgedrungen dem einstimmigen Bitten so vieler Liebhaber, seine Partitur herauszugeben, nach.

Verschiedene lagen ihm an, er möchte sie dem großen Haydn dediziren — Nein, sagte

Cherubini, noch habe ich nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre!

Mozart und Haydn sind die zwei Komponisten, welche Cherubini am meisten verehrt.

Im vertrauten Umgange mit diesem liebenswürdigen Menschen und tiefen Künstler haben wir oft Gelegenheit gehabt, seine Urtheile über diese großen Männer zu hören.

Seine Vorliebe — ganz vorzüglich für Mozart, ist eine Art religiöser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele jenem hohen Geiste dargebracht.

Cherubini besizt leider nur einen sehr schwächlichen Körper und die zarteste Reizbarkeit; er ist nicht selten mit krampfhaften Nervenzufällen geplagt, und versinkt oft in die tiefste Melancholie.

Oft hat man bemerkt, daß in solchen Stunden des Leidens eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich war, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen.

Dann spricht er allezeit von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters, und zergliedert die Schönheiten seiner unsterblichen Werke.

Bekannt ist die Anekdote von Mozart, wo der Kaiser Josef II. nach Anhörung der Entführung aus dem Serail, Mozarten seine Komposition lobte, aber hinzusezte, es wären doch wohl der Noten zu viele; worauf Mozart antwortete:

Nicht eine mehr, Ew. Majestät, als seyn müssen!

Sonderbar genug, wir können nicht ohne Vergnügen gerade dasselbe von Cherubini — der aber jene Anekdote erst später kennen lernte — erzählen.

Da Napoleon die vortreffliche Komposizion Cherubini's auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er: wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Cherubini; aber viel Noten drinn!

Dieser antwortete gerade wie Mozart dem Kaiser.

Die Nachwelt wird zwischen diesen beiden Männern Aehnlichkeiten finden, nicht nur in solchen Kleinigkeiten! —

Cherubini bereiste Wien zweimal. Für das dortige k. k. Nazionaltheater komponirte er seine vortreffliche Faniska 1806.

Haydn liebte ihn außerordentlich und nannte ihn seinen Sohn, so wie ihn Cherubini voll des lebendigsten Entzükkens immer seinen Vater nannte. Eine Partitur von einer Simfonie, die Haydn eigenhändig geschrieben und Cherubini verehrt hatte, bewahrt dieser als ein Heiligthum.

Es ist bekannt, daß Cherubini seinen ausgebreiteten Ruhm durch diese große Oper noch mehr begründet hat. Bekannt ist aus öffentlichen Blättern, mit wie ausgezeichnetem Beifall sie in Wien gegeben und immer wieder gegeben worden; fast alle deutsche Theater von Bedeutung haben sie einstudirt und allenthalben wird sie mit Entzükken aufgenommen.

Der Verfasser dieses Aufsazzes genoß zweimal das Glük von Cherubinis persönlicher Bekanntschaft; jedesmal bei seiner Durchreise von Paris nach Wien und von da zurük.

Cherubini ist im Umgange ein äußerst stiller, bescheidner, anspruchloser Mensch, gefällig, zuvorkommend und von den feinsten, einnehmendsten Sitten.

Wer es nicht weis, daß er sich mit Cherubini unterhält, wird es schwerlich errathen, so sehr weis der bescheidene Mann alles zu verber-

gen, was nur von weitem auf Ostentazion, Prahlerei oder Sprechen von seinen Verdiensten Bezug haben könnte.

Ja er vermeidet geflissentlich von seinen Werken zu sprechen, und wenn er ja darauf gebracht wird, so redet er von seinen größten Meisterwerken immer nur wie von — Versuchen, von Vorbereitungsarbeiten zu Besseren, Vollendetern.

Seine Stimme ist schwach — vermuthlich von Brustkrämpfen und etwas heiser, aber dabei sehr fein und nett. Das Französische gewinnt durch sein italienisches Organ einen melodischern Klang, einen schmelzendern Akzent.

Sein braunes italienisches Gesicht ist etwas verfallen, sein Kopf beugt sich nach Vorwärts, beides Zeichen von ausserordentlicher Anstrengung.

Seine Nase ist groß und schön gebogen, eine ächtrömische Nase. — Die Augenbraunen dicht, schwarz und etwas buschig. Ueberhaupt lagern sich über seinen Augen mehrere düstre Züge.

Die großen dunkelschwarzen Augen blizzen ein außerordentlich lebhaftes Feuer und beleben die ganze übrige erstorbene Gesichtsbildung wun-

derbar. In ihnen mischt sich etwas Düstres, schwermüthig Starres, das im ersten Anblikke zurükstößt, aber gleich im zweiten wieder mit unendlichem Wohlwollen anzieht; — eine namenlose, beinahe möcht' ich sagen kindliche Gutmüthigkeit.

Sein rabenschwarzes Haar liegt glatt auf dem Hinterkopfe, sträubt sich aber in einigen krausen Lokken an den Schläfen, gerade an den Stellen, wo Gall das Organ des Tonsinns hinsezt, das sich überhaupt bei ihm deutlich pronunzirt, wie an Mozarts, oder besser noch Viotti's und Wölfels Schädel.

Die eine schwarze dünne Lokke, die ihm von der Mitte der Stirn bis tief ins Auge herabhängt, giebt ihm etwas ungemein Sanftes, schwermüthig hingebendes Gutmüthiges. Das Haar im Ganzen glänzt immer und hat den Anschein als sey er so eben mit dem Kopfe aus dem Bade gestiegen.

Er ist sehr lang und schlank von Wuchs und dabei troz des kolossalen Wuchses sehr proporzionirt und hat besonders einen fein geformten Fuß.

Als ich ihn sah, war er nicht geradezu melancholisch, vielmehr traf ich ihn die beidenmale

verhältnißmäßig sehr heiter, sey es, daß die Gesellschaft, oder die Reise selbst, auf der er begriffen war, mit ihren mannigfaltigen Abwechselungen sein Gemüth heiterer stimmten. Ausgelassen freilich waren seine Aeusserungen nie. Er ließ vielmehr nur durch ein geebnetes Gesicht, durch ein heitres Auge die innere Freude errathen. — Ein sanfter, stiller in sich gekehrter, feiner denkender Mann.

Seine Kleidung war ein feiner dunkelbrauner Ueberrok mit großen Metallspiegelknöpfen, unter diesen ein schwarzer Frak, schwarze Weste und Beinkleider — im Ganzen sehr einfach aber äußerst reinlich.

Seine Werke, deren er schon viele geliefert hat, und die alle klassisch sind, zerfallen in zwei Epochen.

Die erstere begreift die frühere Periode vom Anfang seiner Künstlerlaufbahn, bis zur feinern Ausbildung und Veränderung seiner Manier, nach dem Studium der Haydnschen und Mozartischen Werke.

Die zweite datirt sich von dieser Veränderung an.

In die erste gehören die schon benannten Opern:

Adriano in Siria, für die Bühne zu Livorno 1782.

Alesandro nel Indie, für die Bühne zu Mantua 1784.

Ifigenia in Aulide, für die Bühne zu Turin 1788.

Mehrere Intermezzi's, worunter: *il Peruchiere* besonders schön und voll auffallender Züge. — Ballets u. dgl.

In die zweite Periode gehören.

La Punition, Oper in Paris.

Démophoon, große Oper.

Lodoiska, große Oper in 2 Akten.

Elisa, oder die Reise auf den St. Bernhardtsberg.

Medea, große Oper in drei Akten.

Anacreon.

Le deux Journees, große Oper in drei Akten, in der deutschen Uebersetzung von D. Schmieder: der Wasserträger, oder: die Tage der Gefahr.

La hoteillerie portugaise, (der Portugiesische Gasthof).

Faniska, große Oper in drei Akten für das K. K. Nazionaltheater zu Wien und ebendaselbst komponirt 1806.

Medea

große Oper in drei Akten.

Zum erstenmal aufgeführt den 13. März 1797 zu Paris im Theatre de la rue Faydeau.

Diese Oper, gewiß der vorzüglichsten eine, die er geschrieben, bietet einen seltnen Reichthum des Ausdruks in ihren mannichfaltigen Situazionen dar und ihre imponirende Größe erhebt sie über die mehrsten ihrer Gattung. Ein hoher magischer Schwung trägt sie eigenkräftig empor und pakt gigantisch die Gefühle mit einer Düsterniß, von der sie sich vergebens loszuwinden suchen.

Der Komponist bleibt stets dem Hauptkarakter getreu, arbeitet für den höchsten Effekt durch Vorstellung von Rache, Wuth und Verzweiflung. Er hat das Verdienst der Einheit im Ganzen und der Mannigfaltigkeit im Einzelnen.

Es läßt sich keine größere Reichhaltigkeit des Akkompagnements und kein getreuerer Ausdruk der Leidenschaft denken, als durchaus in dieser neuen Oper herrscht. Oft empört die zu große Fülle der Harmonie, wenn sie alle Aufmerksamkeit von den Singstimmen abwendet, die sie hie und da verdunkelt. — Dieses ist aber auch der einzige Fehler, der dieser Oper mit Recht gemacht werden könnte, wenn er nicht in so fern

eben so gegründet entschuldigt würde, da der Komponist eben durch diese überfließende Fülle von Harmonie im Ganzen den höchsten Effekt so sehr bewirkte, und bei dem wirklich etwas Einförmigen der Handlung — die in drei Akten nicht viel mehr enthält, als das Melodram von Gotter über denselben Gegenstand — so unerschöpflich und immer interessant in neuen Modulazionen war.

Gleich in der fürchterlich prächtigen Ouvertüre schildert er den Hauptkarakter des ganzen Stüks ganz unverfehlbar. Sie geht aus F moll — der passendsten Tonart, die zu dieser Schilderung gewählt werden konnte. Dabei strömt in ihr ein reissender allgewaltiger immer vorwärts reissender Strom der reichsten Harmonieen, der das Gemüth, wie der hereinbrechende Gewittersturm, in wilde Unruh und Angst versezt und aufgeschrekt in schreklicher Passivité vor sich hinreißt.

Gleiches Verdienst hat auch diese Ouvertüre in Hinsicht der Schule, denn sie ist streng und fleißig gearbeitet.

Das erste Quintett aus B, womit der erste Aufzug anfängt, wird von Kreusa und ihren vier Begleiterinnen gesungen.

Erstere äussert wegen ihrer bevorstehenden Vermählung mit dem geliebten Jason und ihres künftigen Schiksales ängstliche Ahnungen, worüber ihre Begleiterinnen sie zu beruhigen suchen, welche Anfangs immer nur in zwei Stimmen abwechselnd einfallen, endlich aber im Kor schließen:

Chassez au loin ce funeste présage,
Du plus charmant des Dieux vos Voeux sont écoutés,
Bientôt le tendre Hymen effacera l'image
Des malheurs que vous redoutez.

(Fort mit dem Gram, mit schwermuthsvollen Klagen!
Bald wird durch Amors Huld dein schönster Wunsch gewährt!
Bald tilget Hymens Glük in wonnevollen Tagen,
Jeden Harm, den dein Busen nährt!)

Dies Quintett ist von Flöten, Klarinetten, Hörnern in Es und Fagotten, ausser den Saiteninstrumenten, begleitet. Aller Fleiß ist auf die Begleitung gewandt, und das Ganze — freilich für die wenige Handlung etwas zu sehr gedehnt — voll hinreissender Stellen für Kunst und Gefühl.

Gleich an dieses Quintett schließt sich ein Rezitativ und eine Arie der Kreusa, leztere

aus C mit obligater Flöte begleitet, worinn sie Hymen zum Schuz ihrer Verbindung anruft. Sie ist so brillant als geschmakvoll begleitet.

Im zweiten Auftritt erscheint Kreon, der König von Korinth mit Jason, und versichert lezterm, daß er seine Kinder vor der Rache von Pelias Sohne jederzeit beschüzzen werde.

Jason bittet darauf Kreusen um Erlaubniß, daß seine Krieger ihr den Preis seiner Siege zu Füßen legen dürfen, und im dritten Auftritte ziehen die Argonauten, während eines sehr karakteristischen Marsches und damit verbundenen Kors, vor Kreon und Kreusa im Triumf mit dem goldenen Vließ und einem Modell des Schiffs der Argonauten vorbei.

Indem sie den Kor wiederholen:

Dir, o Kreusa, weiht Jason, voll Glut,
Seines Triumfs erhabenste Trofäen.
Den Festtag der Liebe durch Pracht zu erhöhen,
Sey Kolchos Goldvließ nun Amors Tribut!

erinnert der Name Kolchos sie an ihre Besorgnisse, und macht ihre Furcht vor Medeas Zauberkünsten aufs neue lebhafter rege; sie unterbricht Kor und Marsch auf eine erschütternde Weise, mit den ausdruksvoll komponirten Worten:

Dies Wort der Quaal ist ein Dolch meinem
Herzen.

bricht die Musik ab, Kreusa steigt vom Thron, Kreon und Jason folgen ihr, und nun entdekt sie beiden die Ursache ihrer Unruhe, daß sie Medeens, Jasons verlassener Gemalin, Rache fürchte, worüber sie Jason in der folgenden Arie aus Adur, Larghetto, blos von Saiteninstrumenten begleitet, zu beruhigen sucht:

Ich bin frei von der Hand einer Gattin voll Tükke,
Die stets mein Unglük, meine Schande war!
Ich biete jezt aufs neue der Liebe mich dar.
Mein mutherfülltes Herz vertraut dem Glükke!
Versöhnt wird Hymens Zorn durch ein liebendes Paar!
Ha! dein Verdienst, dein Reiz, dein Werth bürgt
schon dafür,
Daß ewig mich dies Band entzükke!
Dein treuer Jason schwört zu deinen Füßen hier:
Keine Zeit, keine Macht zerreißt sein Band mir dir!

Hierauf fällt sogleich ein Rezitativ ein, worin Kreon seine Tochter mit dem Schuz der Götter tröstet, und in dem darauf folgenden Arioso aus Fdur die Götter anfleht, sich seiner Kinder anzunehmen.

Dieses sehr feierliche und flehende Arioso geht in einen allgemeinen Kor über, in welchem

der vorige Hauptgedanke vortrefflich ausgeführt wird, und die Worte:

Erhört unser Flehn, o ihr Götter!

vollkommen ausgedrükt werden.

Im vierten Auftritt meldet ein Anführer des Volks dem Könige die Ankunft einer Fremden, welche sich für eine Priesterin Apolls ausgebe, und gekommen sey, das Orakel über die Vermählung der Prinzessin um Rath zu fragen.

Kreusa ist bestürzt.

Der König befiehlt sie herzuführen, und — Medea tritt ein.

Mit einem langen Schleier bedekt, spricht sie im Hintergrunde mit starker Stimme:

„Dies also ist der Pallast, wo der berühmte Jason mit seinen Lorbeern und dem goldnen Vließe prahlt!"

Jason erschrikt über ihre Stimme.

Medea tritt vor, geht auf Jason zu und entschleiert sich, indem sie spricht:

„Volk von Korinth, sey ruhig, von dir will ich nichts; nur mit dir, Jason, habe ich es zu thun! Kennst du mich, Verräther?

Man erkennt Medea; das Volk flieht bei ihrem Anblik, Kreusa fällt ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen, Kreon ist erstaunt, Jason verwirrt, und Medea heftet ihre Augen unbeweglich mit fürchterlicher Wuth auf ihren Gemal.

So endet der sechste Auftritt.

Im siebenten macht Medea ihrem Gemal Vorwürfe seiner Treulosigkeit, welche sie mit fürchterlichen Drohungen begleitet, und als Kreon darüber aufgebracht, sie an Akast, den Sohn des Pelias auszuliefern droht, erwiedert Medea.

„Diese Drohung ist eines Königs unwerth. Ich könnte mit einem einzigen Wort — doch ich kann mich zurükhalten — Feinde, die nicht furchtbar sind, haben auch von mir nichts zu fürchten.“

Hierauf folgt Kreons Arie aus H moll von Hoboen, Hörnern und Pauken begleitet:

Zittre du vor dem Loos der Verbrecher!
Die Rache schleudert schon nach dir den Wetterstrahl!
Bebe du vor des Abgrunds ewigem Rächer,
Und vor des Orkus unendlicher Quaal!

Der leidenschaftliche Ausdruk dieser Arie ist vortrefflich, und eine eben so schöne Wirkung macht es, daß beim Schluß der ersten Hälfte der Arie in der Dominante, auch Kreusa, ohne die Hauptmelodie zu unterbrechen, gleichsam für sich, mit einzelnen Tönen in Klagen und fromme Wünsche ausbricht:

Weh mir Armen!
Götter! beschüzt den Gemal!

Kreon geht zornig ab, und die Frauen singen, indem sie Kreusen abführen:

Ihr Götter! beschüzt ihre Wahl!

Im achten Auftritt wendet Medea sowohl Drohungen als Bitten (in der Arie aus F) an, um Jason von der Vermählung mit Kreusa abzubringen.

Als dieser sie aber nur immer mit Verachtung und Abscheu behandelt, und auf seiner neuen Verbindung besteht, hält sie ihre Wuth nicht mehr zurük, und ein weitläuftiges Duett aus E moll zwischen Medea und Jason schließt den ersten Akt.

Den zweiten Akt eröffnet eine kurze Introdukzion aus C moll, welche den unruhigen,

schmerzlichen, endlich in Wuth übergehenden Gemüthszustand Medeens schildert.

Am Schluß derselben sieht man Medeen die Stufen der Treppe, welche zum Pallast Kreons führen, herabeilen. Im höchsten Grad darüber erzürnt, daß Jason ihr verbiete, ihre Kinder wiederzusehen, ruft sie schreklich die Eumeniden zum Beistand bei der Rache an, welche sie an dem König von Korinth und seiner verhaßten Tochter nehmen will.

Neris, ihre treue Sklavin, eilt jezt herbei und beschwört Medeen zu fliehen, weil ein Haufen Volks den Pallast umringe und vom Könige ihren Tod verlange.

Kreon tritt indem mit Wache ein. Er gebietet Medeen schnell sein Land zu verlassen, indem er sie für geächtet erkläre, und ihr nur auf Jasons Vorbitte das Leben schenke.

Es folgt jezt ein Wechselgesang (Morceau d'ensemble) aus E dur mit Begleitung von Flöten, Hoboen, Hörnern und Fagotten. Medea fleht den König darin an, ihr eine Freistatt und das Glük zu gönnen, ihre Kinder zu sehen.

Und von Jasons Verrath sey getilgt das Vergehen! endigt sie.

Die drei ersten Strofen haben eine sanfte Melodie. Bei den Worten:

Von Jasons Verrath

steigt ihre Stimme; und die Begleitung, deren Herabsinken bei den Worten:

sey getilgt das Vergehn!

ihren unterdrükten Zorn und Schmerz wahrhaft schildern.

Kreon will sie nicht anhören; sie fleht ihn jezt knieend

Bei seiner Kinder Glük

um Gewährung ihrer Bitte an.

Diese Stelle ist unbeschreiblich rührend. Kreon unterbricht sie —

Entflieh aus meinem Staat;
Laß nie dich wiedersehn.

Wehmüthig erinnert Medea sich jezt an das entschwundene Glük vergangener Zeiten in ihren vaterländischen Fluren verlebt.

Langsam gezogene, leise verhallende Töne begleiten ihre beinahe weinende Stimme.

Kreon wirft ihr die Verbrechen vor, die sie aus ihrem Vaterland vertrieben.

Dieser Vorwurf erwekt wieder ihre Rache, mit gepreßter Stimme ruft sie den furchtbaren Zeus zum Beistand an.

Kreon und der Kor fallen gleich darauf, einer nach dem andern, ein:

„Götter! zerstört den Plan ihrer furchtbaren Rache! O raubet ihr die Macht, Verbrechen zu begehn!"

Noch einmal versucht Medea den König zu rühren. Als es auch jezt nicht gelingt, fleht sie resignirend, wenigstens um die Erlaubniß: noch einen Tag in Korinth zubringen zu dürfen.

Diese Frist gewährt ihr endlich Kreon; doch schwört er ihr den martervollsten Tod, wenn der morgende Tag sie noch in seinem Gebiet anträfe.

Medea und Neris danken dem Könige für seine Huld. Der vorige Kor, nebst Kreon, fällt wieder ein.

Der König geht mit seiner Begleitung nach dem Pallast zurük, und der Gesang verliert sich in der Ferne.

Medea begleitet sie bis zur Treppe des Pallastes.

Sobald sie verschwunden sind, wiederholt sie mit starker Stimme, in schnellerm Tempo, die Strofe:

„Furchtbarer Zeus! führe du meine Sache!
Laß ihn, der mich verrieth, deinem Zorn nicht entgehn.“

So endigt sich dieser lange Wechselgesang, dessen viele Schönheiten unmöglich im Einzelnen geschildert werden, wenn die Stellen nicht mit den Auszügen der Partitur selbst anschaulich gemacht werden können.

Medea liegt jezt auf den Stufen der Treppe; sie scheint in düstere Träumereien versunken. Neris nähert sich furchtsam, sucht sie zu trösten und verspricht ihr, in der folgenden Arie aus G moll, von Saiteninstrumenten und einem obligaten Fagott begleitet, stets ihr Schiksal zu theilen, und ihr bis in den Tod zu folgen.

Medea erhebt sich; sie sagt zu sich selbst:

„Den Tag, den er mir erlaubt, will ich gut benüzzen, sterben müssen sie! aber wie? welche Todesart ist grausam genug, um mich an dem verrätherischen Gemal zu rächen? — o Medea! gnügt es deiner eifersüchtigen Wuth an dem Tod seiner neuen Gattin? — Ach! hätte

er einen Bruder! Wie! hat er nicht Söhne? was sage ich? — meine Kinder! Götter! ich schaudre!" u. s. w.

Hier steigt also zuerst der Gedanke in Medea auf, Jasons Söhne ihrer Rache zu opfern, doch wird er noch oft von sanfteren Gefühlen unterdrükt. Jason nähert sich: Medea bittet ihn, ihr die Kinder zu lassen; er schlägt es ihr standhaft ab. Im Duett aus D moll beklagt Medea verzweiflungsvoll, daß sie ihre Kinder nicht wiedersehen dürfe; und Jason verspricht ihr, sie solle sie noch bis zu ihrer Abreise um sich haben.

Jason will bald darauf forteilen, weil er die Priester aus dem Tempel der Juno nach dem Pallast gehen sieht, um den König zum Opfer abzuholen. Medea hält ihn zurük:

„So kalt will Jason fort, um nie mich mehr zu sehn?"

Jason. „Leb wohl! leb wohl und glüklich!"

Mit Theilnahme bemerkt Jason ihren Schmerz über den Abschied von ihren Kindern. Sie nimmt seine Theilnahme für Spott und beschließt?

„O bestraft ihn, ihr ewigen Rächer!
Bestraft, bestraft den Verbrecher!

Er büſe nun durch Gram
meinen beſpotteten Schmerz!

Jaſon will fort.

Medea giebt ihrer Sklavin den Auftrag, ein prächtiges Kleid und eine reich mit Edelſteinen beſezte Krone, Geſchenke von ihrem Großvater her, Kreuſen durch Jaſons Kinder überreichen zu laſſen.

In dieſem Kleide aber iſt ein gefährliches Gift verborgen, durch welches ſie Kreuſen verderben will.

Man hört jezt angenehme Töne in der Ferne. — Der Final beginnt! — gewiß das vollkommenſte Stük der ganzen Oper.

Medea und Neris verbergen ſich im Vordergrund der Bühne hinter einem Piedeſtal. Kreon, Jaſon, Kreuſe und der ganze Hofſtaat nebſt den Prieſtern kommen während eines ſanften Marſches, blos von Blasinſtrumenten hinter dem Theater begleitet, aus dem Pallaſt und ziehen durch den Säulengang, welcher an denſelben ſtößt, nach dem ſchräg gegenüber ſtehenden Tempel der Juno. Sie gehen in denſelben hinein: ein Theil des Volks bleibt vor

den Pforten; man hört ihre Gesänge und sieht ihre Opfer. Die erste Opferhimne beginnt: Alt, Tenor und Baß singen im Einklang einen heiligen Gesang, blos von Posaunen hinter dem Theater begleitet:

„Myrthenbegränzter Göttersohn!
senke dich nieder zu deinem Altare!“

Die Simplizite' dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechslung der Stimmen wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Diesen Gesang der Priester unterbricht immer ein kleines Ritornell der Blasinstrumente aus dem vorigen Marsche. Drei Takte, mit welchen das Orchester einfällt, deuten auf die Unruhe Medeens.

Nun fallen wieder die weiblichen Stimmen mit demselben Thema der Opferhimne im Unisono, ein; diesmal aber begleiten sie sämmtliche Blasinstrumente, in der Melodie des Marsches. Endlich vereinigen sich die Priester mit den weiblichen Stimmen und führen das Thema noch einigemale durch. Die Töne werden immer schwächer und verlieren sich endlich ganz. Das Orchester tritt jezt piano mit einem kurzen raschen Ritornell ein, welches zur nächsten Himne einleitet, und mit dem Septimenakkord von E

dur aufhört. Während desselben spricht Medea:

„Ha furchtbar schön klingt dieser Himnen Ton!“

Die zweite Himne aus A dur, Larghetto, wird von den Priestern und weiblichen Stimmen gemeinschaftlich gesungen. Es herrscht der zärtlichste und natürlichste Ausdruk darin, folgendem Text angemessen:

„Deinem seeligsten Glük weiht ihr Herz einen Thron!
O Himen! schüz' ihr Glük bis ans Ziel ihrer Jahre.“

Zu Anfang dieser Hymne kömmt der Oberpriester von einigen Priestern begleitet, aus dem Tempel. Sie streuen Räucherwerk auf einen Altar im Vordergunde des Theaters, ohne Medeen zu bemerken. Am Schluß der ersten Hälfte der Hymne in der Quinte, fällt wieder das Orchester ein, und Medea, vortretend, ruft Hymen an:

Ha! schüz' auch mich! — du Schuzgott treuer Paare!

Die Hymne im Tempel fällt jezt wieder ein und schließt in der Tonika. In einem feierlichen Lento hört man Kreusen den Schwur der Treue dem neuen Gatten leisten.

Medea fällt wieder ein:

„Man eilt, das Diadem Kreusen darzubringen!
Ein andres soll der Tod um ihre Lokken schlingen.“

Das Lento in Begleitung der Blasinstrumente fährt fort; zu dem Flehen Kreons und dem Schwur Kreusens gesellt jezt auch Jason seine Schwüre und ruft Hymen zum Schuz seiner Kinder an. Das Orchester und mit ihm Medea fällt wieder ein:

Beglükter Gatte! jauchze Freudenlieder!
Die Hölle hallt von wildem Beifall wieder!

Der Schlußkor hinter dem Theater beginnt jezt im Tempo eines fröhlichen Marsches:

O komm herab! den Mirthenkranz im Haar;
komm herab! holder Gott! du Beglükker der Ehen!

Medea. Auch ich bin da! auch mir flammt dein Altar.
Ein geheiligtes Band knüpft an Jason Medeen!

Einige Blasinstrumente führen indeß immer das Thema des Marsches durch. Der ganze Zug kehrt wieder aus dem Tempel nach dem Pallast zurük unter folgendem Kor:

„Vereine durch dein Band ein dir geweihtes Paar,
Und laß dein schönstes Glük der Liebe Glük erhöhn!

Medea fällt öfters — noch immer verstekt — mit Verwünschungen ein, und nachdem der ganze Zug wieder aus dem Gesicht verschwunden ist und die Töne sich allmählich verloren haben, kömmt sie wüthend vor, ruft nochmals Hymen um Beistand ihrer Rache an; dann reißt sie vom Altare einen Feuerbrand, schwingt ihn in die Luft und eilt mit Neris ab. Ein wildes Ritornell in E moll begleitet diese Pantomime.

Der dritte Akt beginnt mit einer Introdukzion aus D moll, während welcher der Vorhang aufgeht. Der Himmel ist sehr dunkel. Es nähert sich ein Gewitter, dessen Steigen bis zur furchtbaren Stärke die Musik ausdrükt. Man sieht unterdessen Neris mit den beiden Söhnen der Medea erscheinen, welche Kreusen die ihr zum Hochzeitgeschenk bestimmte Krone und das verrätherische Gewand bringen.

Das Ungewitter dauert fort. Bald darauf sieht man Medeen vom Gipfel des Felsens herabsteigen. Dem Felsen gegenüber steht ein Tempel auf einer Anhöhe, dessen Thür offen ist, so daß man in demselben das schwach glimmende Lämpchen sehen kann.

Medea ist in einem schwarzen, mit silbernen Sternen durchwebten Schleier verhüllt. Sie

hat ein schwarz und rothes magisches Gewand an — Ihre Haare fliegen wild umher — in ihrer Rechten hält sie einen Dolch.

Die Introdukzion währt so lange, bis sie vom Felsen herabgestiegen, sich vor dem Tempel befindet. Sie erwartet hier Jasons Söhne — Auch ihre — geliebten Kinder, und doch von ihr zum Opfer ihrer unersättlichen Rache bestimmt.

Sie erscheinen, von Neris geführt, die lieben Kleinen. Sie eilen auf sie zu, bestürmen sie mit zärtlichen Liebkosungen; zärtliche Muttergefühle verdrängen auf eine — nur zu kurze Zeit jede andre Empfindung bei Medeen — der Dolch entsinkt ihrer Hand. Der Kampf ihrer Seele, die schnell wechselnden Affekte, drükt vortrefflich die nun folgende Arie Medeens aus:

O! mich verzehrt ein innres Feuer!
Mich durchtobt ein Gefühl der Wuth!
Geliebte Söhne! ihr seid mir theuer!
Doch — macht mich Wuth zum Ungeheuer!
Mein Gram erblikt in Euch nur Jasons
freche Brut! u. s. w.

Neris erzählt jezt, wie Kreusa das ihr überschikte Kleid beim Aufgang der Sonne angelegt, und jezt wahrscheinlich von dem darin

verborgenen Gifte verzehrt werde. Sie bittet sie zugleich in der kurzen Zeit, da sie ihre Kinder noch um sich habe, sich ganz der mütterlichen Zärtlichkeit zu überlassen.

Medea aber befiehlt Neris, wenn sie ihr lieb wären, sich zu entfernen, denn sie fühle, daß ihre Wuth wiederkehre. —

Medea: „Ihr Anblik quält mich — entferne sie von mir —
Führe sie in diesen Tempel an den heiligen Altar —
Erflehe für sie den Schuz der Götter gegen mich —
Geh! — verbirg sie!“ —

Neris führt die Kleinen in den Tempel und zieht die Thür zu. Es folgt ein Rezitativ mit Begleitung, worin Medea sich endlich zum gewissen Mord ihrer Kinder entschließt. Sie singt:

Arie.

Töchter des Orkus! unversöhnliche Rächer!
Es sey aus meiner Brust die Menschlichkeit verbannt!
Bei diesem Dolch, den mir der Schrek entwand,
Weiht ihn als Werkzeug der Wuth!
Seiner Kinder Blut!
Dem Verbrecher. u. s. w.

Mit lautem Klaggeschrei fällt folgender Kor hinter der Szene ein:

Allmächtige steht uns bei!
Ihr Götter rächt Kreusen!

Medea Verzweifelndes Geschrei!
Die Zeit der Rache naht!

Jason. O Kreusa! du stirbst! welche Quaal
die mir droht!

Kor. Schleudert den Stral der Rache!
Ihr Götter rächt Kreusen!

Das Ganze ist von fürchterlich schöner Wirkung. Medeens Wuth erreicht jezt den höchsten Gipfel. Sie lechzt nach Kindermord.

Rezitativ mit Begleitung.

Medea. Du jammerst um dein Weib? Verräther!
und dies allein?
Ha deine Söhne selbst — sie sind in meinen Händen.
Für sie gehört der Ausdruk innrer Pein!
Noch weißt du nicht, wo sich Medeens
Plane enden!

Einen stärkern Eindruk aber macht schwerlich eine Musik, als folgende Arie:

Fort ohne Zagen! rasch hinan.
Der Triumpf meines Grimms erwache!
Eumeniden! eilt voran!
Und weiht mein Opfer der Rache!

Mit gezüktem Dolch eilt Medea in den Tempel. Gleich darauf stürzen Jason und sein Gefolge in Verwirrung auf die Bühne:

Kor.

O strafet den Verrath,
Bestrafet ihn ihr Götter!

Neris eilt aus dem Tempel auf Jason zu, athemlos und kaum der Sprache fähig:

O mein Fürst! Deine Gattin! —

Jason.

Fahre fort. —

Neris.

Hier im Tempel —
Wilden Muthes —
eben jezt —

Jason.

O Geschik! sprich das Wort.

Neris.

Sie lechzet wüthend dort
nach deiner Kinder Mord.

Ein Ausruf aller zugleich bezeichnet das Staunen des Volks, den Schrek Jasons:

O Zeus! die Mörd'rin eignen Blutes:

Jason.

Ihr Götter hemmt durch mich
diesen gräßlichen Mord!

Er waffnet sich schnell und eilt mit dem Volke dem Tempel zu: Indem erscheint Medea, den blutigen Dolch in ihrer Rechten, in der Thür des Tempels, von den drei Eumeniden umgeben.

Jason erstarrt, das Volk weicht vor Schrekken zurük — Schrekliche Pause! —

Medea. Erstarre! und sieh Medeen,
Der Rache Geweihte!

Jason.

Verruchte! — meine Kinder!

Medea.

Sie stürzten wie mein Bruder.

Rezitativ.

Hinweg! nach Kolchos! flieh mit rastlosem Ruder!
Flieh von Küste zu Küste, verwaist, zum Gram verdammt!
Ueberall von der Glut meiner Rachsucht umflammt
Triumfirenden Muths schweb ich fort durch die Luft.
Noch unbewußt, wohin mich mein Verhängniß ruft!
Bald aber ruf ich dich, dich Treu vergeßnen Gatten,
Zum Acheron hinab ins Reich der Schatten.

Ein Wink von ihr, und ein Wagen mit feuerspeienden Drachen bespannt, kommt hervor,

auf welchem sie sich in die Luft erhebt. Von allen Seiten sprühen Flammen: unter dem fürchterlichsten Erdbeben zerfällt Tempel und Pallast in Trümmer und ein verheerender Feuerregen fällt vom Himmel.

Während diesen Greulszenen flieht das bestürzte Volk und mit folgendem Schlußkor endigt die Oper:

O Nacht voll Mord!
Die Rachen der Hölle eröffnen sich dort.
Hinweg, nur fort!
Von diesem Schrekkensort.

Die deutsche Uebersezzung, nach der sie in Berlin gegeben wurde, ist vom Theaterdichter daselbst, Herrn Herklots, und dem Originale so treu als passend der Musik. Er ist dem Originaltexte noch vorzuziehen in Hinsicht des Anschmiegens an die Musik, wiewohl in Hinsicht des leidenschaftlichen Ausdruks der französische auch seine eigenthümlichen Vorzüge hat.

Ouverture und Szenen sind von Cherubini selbst fürs Klavier ausgezogen und im Härtelschen Musikmagazine in Leipzig zu haben.

Elisa
oder
die Reise auf den Sankt Bernhardtsberg.

Dieses in Hinsicht seines Sujets sowohl, als seiner Behandlung einzige Werk zeugt von tiefem Studium seines Komponisten und ist, nächst der Medea eines seiner gespanntesten Produkte.

Die Schwierigkeiten der Dekorazion, und auch wirklich der frostige Eindruk, den diese vereint mit der klagenden Musik machen, halten die mehrsten Direkzionen von der Aufführung ab, die auch nur dem feiner gebildeten Theile eines Publikums wahren Genuß verschaffen kann.

Das Gedicht hat eine etwas zu dürftige Fabel, der ganze erste Akt ist nur expositio rei; doch ist das Ganze verständig geführt und durch episodisch behandelte Nebendinge belebt.

Das Stük enthält im Grunde nur eine große Situazion, zu welcher alles andere nur hinleitet.

Ein junger Maler liebt die einzige Tochter eines vornehmen Hauses mit aller Glut seiner leidenschaftlichen Seele.

Er findet Gegenliebe.

Aber die Familie widersteht der Vereinigung der Liebenden. Er muß entfliehen, und flüchtet sich und seinen heftigen Schmerz auf die einsamen Eisberge der Schweiz.

Der alte würdige Prior des Klosters, dessen fromme Väter zum Retten der in den Schluchten des Bernhards verunglükten Reisenden bestellt sind, findet ihn und nimmt wie ein Vater sich seiner an.

Der junge Mensch erfährt, seine Geliebte sey vermählt. In Verzweiflung will er sich von den Eisfelsen stürzen. Sie hat aber nur erst zu einer Vermählung gezwungen werden sollen, da der Tod des Nebenbuhlers sie frei macht. Sie reiset ihrem Geliebten nach; kömmt verschmachtet und selbst dem Tode nah, eben an, da sich mehrere Umstände vereinigen, es wahrscheinlich zu machen, der Liebende habe seinen verzweifelten Entschluß ausgeführt.

Aber der Prior hat ihn mit Gewalt zurükgehalten. — Von hier verschlingen sich die einzelnen Parthien zu jener Hauptsituazion, wo eine Menge Dinge zusammen gebracht werden, den Zuschauer zu spannen, und wozu Cherubini zwei

Ensembles geschrieben hat, die ihm allgemeine Hochachtung erwerben müssen, wenn er auch der Welt nichts weiter geschenkt hätte. —

Man sucht ihn auf.

Ein Gewittersturm erhebt sich. Alle sind wegen der herabstürzenden Lawinen in Todesgefahr.

Die Liebenden entdekken einander auf entfernten Felsenspizzen.

Der Geliebte stürzt sich in augenscheinliche Gefahr, um zu seiner Freundin zu eilen. —

Da — rollt eine Lawine herab und reißt ihn in den Abgrund.

Elise sinkt mit dem Ausruf endlosen Jammers hin: Mort, avec des soupçons! (gestorben im Verdacht meiner Treue!)

Da eilen die frommen Väter und Klosterleute herbei.

Nach manchen vergeblichen Versuchen retten sie ihn auf die aus vielen Reisebeschreib[illegible]n bekannte Weise und vereinigen die Liebende[illegible]

Dieses

Dieses ist das Skelett des Stüks, welches mit mehrern interessanten Situazionen und Episoden, wie z. B. Zügen von Maulthiertreibern, reisenden Savoyarden belebt wird.

Aus dem nicht unverständigen, aber kalten Stük (in jeder Hinsicht, denn es spielt in den Eisregionen, und das Theater, welches die zwei Akte hindurch unverändert bleibt, stellt die schreklichen Eismassen des großen Bernhard vor, im Hintergrunde das Kloster mit schwarzem Schiefer gedekt, und den Prospekt in die Wolken und höhern Felsenmassen der Schweizergebirge mit ihrem ewigen Schnee), hat erst der Komponist, soweit es möglich war, ein poetisches Werk gemacht. Sein ist nicht nur alle Karakterisirung, alle Bestimmtheit, alle Ausführung der Situazionen, sondern alles, wodurch dieser Stoff über eine gemeine historische Thatsache gehoben wird.

Elisa, Florindo und der Prior sind nun anziehende Gestalten. Alle Ensembles, so ganz verschieden sie von einander sind, sind trefflich, sind, jedes in seiner Art, befriedigend, und doch zugleich immer zu jenen Hauptszenen treibend.

Die größern Arien — diese Oper hat deren für mehrere Personen — sind gut, doch zum

Theil etwas überladen. Man sieht, daß sie der Komponist für Franzosen hat schreiben müssen, die denn doch mehr schreien als singen, und ihrer Akzion vom vollen Orchester unterstüzt, das auszudrükken überlassen, was der Italiener durch seinen Gesang allein zu erreichen bemüht ist.

Wer der geheimen Geschichte des Ganges des Geistes großer Künstler nachgeht, wie sie sich in ihren Hauptwerken ausprägt, wird finden, Cherubini müsse diese Oper zwischen der Medea und dem Wasserträger (Les deux Journées) geschrieben haben.

Historische Beweise hat man nicht dafür, indessen steigt die Vermuthung zur höchsten Wahrscheinlichkeit.

Das Ganze hat nicht ganz die harmonische Haltung und Uebereinstimmung Aller Theile, das gänzliche Zurüktreten der Persönlichkeit des Künstlers hinter sein Werk, wie jene zulezt genannte Oper; — die darum Allen ohne Ausnahme etwas seyn muß, aber nur Wenigen das, was sie eigentlich ist. — Man findet eine Vorliebe nicht nur für alles Pathetische, sondern hin und wieder auch für das Wilde, Schneidende, Schauderhafte, so daß zuweilen wirk=

lich der kühne Geist des Künstlers über dem Theater zu schweben scheint.

So ähnelt das Stük den Werken der neuesten französischen Maler. Es kann niemand, als ein großer Mann ein solches Produkt so ausführen, wie hier Cherubini und in der Malerei David, oder früher Salvator Rose — gethan hat; aber es bezeichnet zu bestimmt neben dem großen Manne auch den Mann dieser Nazion, dieser Zeit und eben auf dieser Stufe seiner eignen Vervollkommnung.

Dieser Ansicht des Ganzen mögen noch einige Hindeutungen auf einiges Vorzügliche dieser Oper zur Seite stehen.

Auch diese Ouvertüre ist ein mächtiges Instrumentalstük, kräftig, aber auch wild und rauh, wie die Gegend des Sankt Bernhards.

Das erste einfache, feierliche und fromme Kor der Mönche, die aus dem Kloster ziehen, die Wanderer, die ihrer Hilfe bedürfen, aufzusuchen, darf jedem, der ein Herz hat, nur genannt werden. Es ist vom Komponisten weiter ausgeführt, besonders sind die musikalischen Hauptideen dem Zuhörer noch näher ans Herz gelegt und unvermerkt tiefer ins Gedächtniß gespielt,

als die Worte oder die Situazion an sich es nothwendig machten. Dazu hatte Cherubini seine guten Ursachen. Wir werden sie sogleich finden.

Das schöne Gemälde des klaren Abends, das von so ruhig heitrer Musik dargestellt wird, thut sehr wohl und macht den Schluß, wo das Kor zu der vorigen Feierlichkeit zurückkehrt, noch tiefer eindringend.

Es ist bekannt, wie man in den Werken großer Musiker zuweilen in einem einzigen, kleinen, unbedeutend scheinenden Zuge, den, wenn er nun gefunden, jeder gar leicht nachmacht, den tiefen, originellen Geist plözlich vor Augen bekömmt. Von vielen Beispielen, die aus dieser Oper angeführt werden könnten, nur hier das Eine, weil es sich in zwei Takten anschaulich machen läßt.

Es ist aus der auf jenes Kor folgenden Arie. Florindo betrachtet die rauhen Felsen, die um ihn her aufgethürmt liegen. Er bricht ab, und gedenkt dann des Glüks seiner Liebe. Den Uebergang von jener Stimmung in diese malen die Blasinstrumente allein durch diesen Gang: (er versirt in B dur)

Larghetto $\frac{3}{4}$

$\frac{1}{4}$			
f	ges g	c. a f	
	f e	es —. $\frac{1}{4}$	

c	des c	f —	
a	b b	a —	$\frac{1}{4}$
f	f —	f —	

Das ist sehr natürlich?

Jawohl: aber es würde es nie ein gemeiner Mensch gefunden haben!

Die höchst seltsame Musik zu dem Gesange des Treibers der Maulthiere mit ihren Schellen und Klingeln und Glokken entgeht Niemand, auch dem Harthörigsten nicht.

Die Malerei des Maulthierzuges wird durch ein Ritornell von vier und zwanzig Takten zu einer Romanze in G moll $\frac{6}{8}$ Takt — ausgedrükt.

Es beginnt piano und die Melodie drükt in der zehn Takte hindurch gehaltenen, (nur zwischen dem fünften und sechsten mit einem Takte unterbrochenen) Figur

(d cis d cis d', d cis d cis d' *)

---

*) Die akzentuirten d' sind Achtel, die andern 16theile.

das Schütteln und Nikken mit den Köpfen der Maulthiere und das dadurch entstehende Klingeln der anhängenden größern und kleinern Glokken und Schellen aus, während die Begleitung in immer gleicher Sechzehntheilbewegung das Trampeln und Marschiren der Thiere bezeichnet. Unter einem allgemeinen Ruhepunkte des 14sten Halbtakts hält das Trampeln und Klingeln still und nun beginnt Mikeli seine — ächt Savoyardische Romanze, bei jeder Gesangpause, durch den Vers verursacht, mit dem vierten oder dritten Takte hört man das Klingeln der Maulthierglokken wieder.

1.

D' zaneto montant á l'ouspice
D'paour d'tomber dans l'precipice:
Oun biou d'zour appelit d'Zannot,
Garchon qu'a ma fort rend service 𝄐
Et zon! et ohe! 𝄐
La bell' né montais pas là haut;
:,: Lou pé vous glisera bentot. :,:

2.

Ne v'la ti pas q'son sabibu s'casse,
Et D'Zannetto tomb' sur la glace!
Mais l'biou garchon qui n'est d'gen sot,
S'fra ben payer s'il la ramasse: . . . . 𝄐
Et zon! et ohe! 𝄐

La bell' ne montais pas la haut;
:,: Lou pé vous glissera bentot. :,:

3.

Vla que cette choute eut Souites!
All ne po piou marchais si vîte:
D'Zan la quitta sans sonnais mot,
Il avio ben dit: pauvre p'tite . . . .
Et zon! et ohe!
La bell' ne montais pas lá haut;
:,: Lou pé vou glissera ben tot, :,:

1.

Auf steiler Eisbahn gieng Janette,
Von Schauder längs des Abgrunds Bette;
Und plump! da sank sie tief in Schnee.
Sie rief Janin, daß er sie rette
:,: Ey, ey! o weh! :,:
Mädchen o seyd auf eurer Hut,
:,: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :,:

2.

Zu Hilfe kam Janin geflogen,
Er war Janetten längst gewogen;
Doch gleitend von der steilen Höh,
Ward er von ihr hinab gezogen;
:,: Ey, ey! o weh! :,:
Mädchen o seyd auf eurer Huth
:,: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :,:

3.

Nun lagen beide tief im Schlunde!
Zwar giengen sie nicht ganz zu Grunde,
Sie kamen glüklich aus dem Schnee,
Doch erst nach Ablauf einer Stunde. 𝄐
:/: Ey, ey! o weh! :/: 𝄐
Mädchen, o seyd auf eurer Huth,
:/: Daß ihr nicht gleichen Fehltritt thut. :/:

Hinter jedem Verse eine Koda von 7½ Takten, die fast in derselben Beweglichkeit des Ritornells das Stampfen und Klingeln der Thiere ausdrükt.

Die Malerei des Zuges sowohl als des nazionalen Gesanges, der sich größtentheils durch Halbtöne zieht und nur erst beim Refrain: „Mädchen o seyd auf eurer Huth," einen melodischern Gang nimmt, ist unübertrefflich.

Florindo's große Szene: Partir! partir u. s. w. ist ein Bravourstük des Komponisten, Sängers und Orchesters.

Der Final des ersten Akts fängt mit dem Eintritt der Nacht feierlich an.

In Florindo's Herzen fasset jener schrekliche Entschluß tiefere Wurzel, und der Prior will ihn ahndend nicht verlassen.

Dieser ganze Final hat in alle seinen äußerst mannigfaltigen Theilen ganz vortreffliche Stükke.

Das Läuten der Betglokke im Kloster, das hier nicht nur überhaupt höher spannen soll, sondern dadurch eine Hauptsache wird, daß der Prior ihrentwegen fort muß — hat darum der Komponist nicht dem Theatermeister überlassen.

Die Glokke muß in A gestimmt seyn, wie Cherubini geschrieben hat — So frei, als habe er an dies A nicht zu denken gehabt und das doch so harmonisch unausgesezt mitklingt, und nun wesentlich auch zur Musik gehört, ungefähr 80 Takte hindurch —: das muß man nur bei ihm hören.

Elisens Annäherung und Situazion wird, ehe man die Wandlerin erblikt, schön durch das Hornsolo vorbereitet; und da sie endlich erschöpft hinsinkt, und es um sie geschehen scheint: wie herzerquikkend ertönt da die Melodie des frommen Gesanges der rettenden Mönche, mit welchem sich die Oper anfieng und welche eben darum der sinnige Komponist dort den Zuhörern so nahe ans Herz legte!

Und, da sie ihr die erste Hilfe gebracht haben, der schöne Gesang aller:

Venez dans lieux solitaires ! etc.

mit der glüklichen Führung aller Singstimmen! Hieran schließt sich ein heitrer Kanon, während der Zug mit Elisen nach dem Kloster aufsteigt, und damit endigt sich der erste Akt sehr ruhig und sanft.

Den zweiten eröffnet ein froher Zug Savoyarden. Diese ganze vom Komponisten gut ausgeführte Musik ist so angemessen, so ergreifend, daß man sich gänzlich bei ihrem Anhören unter die Karavanen dieser Menschen versezt glaubt. Der Führer singt allzeit einen Vers, dessen Refrain das Kor jedesmal aufholt. Auch dieses bezeichnet den Karakter des Nationalgesangs vortrefflich, daß die Tonart mit Dur und Moll wechselt.

Die Romanze beginnt unmittelbar nach einem starken Vorschlage des Grundakkords F moll — der den ersten ($\frac{6}{8}$) Takt füllt, und in die Hälfte des andern unter einem Halter herüber gebunden ist, unter in 8tel gebrochenen Akkorden.

Lison r'fusa pus d'un amant 𝄐
D'Janot' en faveur d'son argent 𝄐
:,: D'époux futur eut l'privilége. :,:
𝄐 Mais avant la ruse li dit. 𝄐
Visant sous ca pe à queq' manege. 𝄐

Jezt wird die Tonart F dur, mit derselben Form der Begleitung.

Vas à Paris, mon cher petit,
:,: Grossir ta boul de neige. :,:

Nun tritt der ganze Kor ein und holt mit derselben Melodie das Refrain auf, doch unter stärkerer Begleitung.

Vas à Paris, mon cher petit,
Grossir ta boul de neige.

Muntre Koda von $10\frac{1}{2}$ Takten.

2.

D'Janot partir donc en pleurant,
Et Lison pu' en faisait semblant
Li dit: Vois st'ancien mon de neige: (bis)
ça Fondrait putôt qu' mon amour!
D'Jean s'éloigna, donnant au piége:
Un galant vint rôder chaq' jour
Prés d'ses boules de neige. (bis)

3.

Quand Jean revint, tout fut fondu;
Lison dit: mon ami, q'veux-tu
J'avons eu tant d'chaleurs! qu'q frais-je? (bis)
Jean prit ça pour argent comptant;
Aussi comm' le ciel le protége:

Chaque anné il voit, quoique absent,
Grossir sa boul de neige (bis)

4.

Epoux, dont l'or fait tout le prix,
Sachez qu' un tendron sans l'coeur pris,
Ne fait qu' un sermont sacrilége. (bis)
La vertu, l'esprit, les appas,
D'un doux hymen, v'la le cortége:
L'or et l'eclat ne durent pas;
C'est une boul' de neige. (bis)

Luzette hatte Geld und Gut;
Der arme Lukas faßt den Muth.
:,: Und macht den Heirathsvorschlag rege. :,:
Luzette spricht mit schlauem Blik:
Du wärst nicht arm, wärst du nicht träge!
Geh, sieh die Welt und mach dein Glük!
Der Schneeklump wächst auf dem Wege.

Kor.

Geh, sieh die Welt und mach dein Glük!
Der Schneeklump wächst auf dem Wege.

2.

Und Lukas geht nun in die Welt,
Luzette die sich zärtlich stellt,
Schwört, daß sie ew'ge Treue hege. :,:
Doch falsche Münze war ihr Eid;

So schlecht an Werth, wie an Gepräge!
Die Liebe kühlt sich mit der Zeit,
Wie Schneeklump auf dem Wege; :,:

Kor.

Ha! Liebe kühlt sich mit der Zeit,
Der Schneeklump wächst auf dem Wege. :,:

3.

Freund Lukas dient indeß dem Staat,
Er war drei Jahre lang Soldat
Für wenig Geld und viele Schläge. :,:
Voll Hoffnung kömmt er nun zurük,
Ihm sizt ein Andrer im Gehege!
Zu Wasser wird sein ganzes Glük,
So schmilzt der Schneeklump am Wege. :,:
Kor. Zu Wasser. u. s. w.

4.

Giebt euch ein Mädchen Hand und Wort,
So reist nicht vor der Hochzeit fort!
Denn Liebe will beständ'ge Pflege. :,:
Doch bleibt auch nach der Hochzeit treu,
Damit die Liebe sich nicht lege!
Der Liebe Glut ist bald vorbei,
Ihr Schneeklump wächst auf dem Wege. :,:

Kor.

Der Liebe Glut. u. s. w.

Herrliche Arie Elisens mit obligater Hoboe.

Ich übergehe hier eine Menge einzelner Schönheiten, an denen dieses Stük so unendlich reich ist und schreite gleich zu den Ensembles, welche zusammen genommen, die oben angegebene Hauptsituazion des Stüks ausmachen, und wozu auch *Cherubini* alle seine Mannigfaltigkeit, Tiefe und Kraft verwendet hat. Aber eben darum kann man hier wohl dem Sinne vertrauen, den die Natur in alle gelegt hat, und den diese Musik gewiß anregt, *wenn man ihr nur Aufmerksamkeit schenken will*, und nicht mit leerem Kopfe und mattem Herzen dasizt. Auf einige Meisterzüge, die sich durch Worte begreiflich machen lassen, will ich nur die verweisen, welche die Oper oft genug hören, um auch die Details verfolgen zu können.

Wo *Florindo* den Entschluß sich hinabzustürzen ausführen will, ergreift ihn plözlich das Gewissen; er schaudert zurük und ruft: Ciel! sauve moi le crime! Dieses sagt er ad libitum also:

$\frac{4}{4}$	es	es c. c	a a. b	g g
	Ciel!	— sauve	moi le	crime!

Das Orchester hat die Begleitung schnell abgebrochen, und zu dieser Stelle fallen plözlich

vier Waldhörner in diesem zwei Takte und ein Viertel gehaltenen Akkord ein: es c a fis

Die Wirkung ist einzig, wie der Gedanke des Künstlers.

Nun der eintretende Orkan! — Zu den schreklichsten Partien hat der Komponist, wie sein Ahnherr, Glük, bei ähnlichen Veranlassungen, ganz neue Modulazionen ersonnen.

Die Erwartung, während die frommen Väter den in den Abgrund gerissenen Florindo zu retten bemüht sind, und die der Komponist mit kühnem Selbstgefühl so lange hinhält und immer höher spannt, bis endlich Hoffnung, dann Rettung und nun allgemeine Freude erscheint, (der frohe Kor, B dur, zwei Viertel-Takt, ist ganz vortrefflich begleitet!) und nun das Ganze nur mit einem kurzen frohen Schlußkor beschlossen wird — dies alles wird immer als ein Muster dramatischer Musik vorgelegt werden können.

Die Hofmeister und Kühnelsche Handlung hat einzelne Arien im Klavierauszuge von dieser Oper herausgegeben.

Der Wasserträger
oder
Die Tage der Gefahr, — auch unter dem Titel Graf Armand oder die zwei gefahrvollen Tage. — Les deux Journées. — (Komponirt 1800). Die deutsche Uebersezzung vom D. Schmieder.

Diese Oper ist es eigentlich, die Cherubinis Ruf am allgemeinsten und dauerndsten begründete. Sie ist die bekannteste auf allen Theatern in und außer Deutschland, ja selbst kleine wandernde Gesellschaften befassen sich mit ihrer Aufführung. Sie ist allgemein beliebt und erregt immer neues Interesse. Auch ist alles von Seiten des Dichters und Komponisten darauf angelegt und die Fabel vortrefflich gewählt.

Graf Armand, ein eifriger Patriot und der einzige Bürgerfreund, wurde durch die Kabalen des Kardinal Mazzarini gestürzt, verlor seine Stelle im Parlamente und sollte endlich auch das Leben verlieren, weil er noch der Einzige war, der das Wort zur Vertheidigung des französischen Volks redete, es gegen die gänzliche Unterdrükkung Mazzarinis zu schüzzen.

Gewarnt von der schreklichen Gefahr, ohne Freund ohne Hilfe, als Freund der schwächern Par-

Parthei, konnte er sein Leben nur durch die Flucht retten.

Allein wohin sich wenden? Alle Wachen standen in Mazzarins Solde, ein bedeutender Preiß ist auf seinen Kopf gesezt. Er selbst kann es nicht mehr wagen, selbst unter der dichtesten Verkleidung aus der Stadt zu entschlüpfen, da die Wachen an den Barrieren die schärfsten Ordres haben, alles anzuhalten, was keinen Paß hat, und nur im mindesten verdächtig erscheint.

Seine treue Gemalin theilt die Gefahren ihres Gatten. Das unglükliche Paar irrt schon mehrere Tage in Verkleidungen, die sich schnell wechseln lassen, auf den Straßen von Paris umher, mit jedem Augenblikke zitternd, wo ein Spion oder einer der besoldeten italienischen Soldaten sie dennoch erkennen und zum Tode schleppen werde. Nur dem Wechsel der Verkleidung haben sie bis jezt ihre Verborgenheit verdankt.

Ein Savoyard, der einen Theil der Stadt mit Wasser versorgt — ein Wasserträger — entdekt sie und entschließt sich zu ihrer Rettung. Er nimmt sie mit sich in seine Wohnung, wo er sie listig gegen das Nachsuchen der Wache zu verbergen weiß.

Antonio, sein Sohn erkennt in dem Grafen seinen ehemaligen Erretter aus dringender Hungersnoth und vom nahen Tode. Als Antonios Schwester, der Morgen mit einem Bauermädchen zu Gonesse verheirathet werden soll, schlüpft die Gräfin mit ihm nicht ohne Gefahr, aus welcher sie die Schlauheit des hinzugekommenen Wasserträgers rettet, zum Thore hinaus.

Eben so weiß dieser edle und dabei äußerst schlaue Mensch, die Wachen zu täuschen und läßt den Grafen, den er verstekt in seinem Wasserfasse mit sich führt, durchs Thor schlüpfen, als eben die Schildwacht abwärts geht, und die Soldaten um den Grafen zu suchen sich in mehrere Sekzionen des Stadtviertels vertheilen.

Im dritten Akte kommen die Geretteten zu Gonesse zur Hochzeit. Armand verbirgt sich in einen hohlen Baum. Indessen ist ein Kommando den Fliehenden nachgeeilt und rükt in das Dorf. Zwei Soldaten, die sich in die Gräfin als verkleidetes Bauermädchen verliebt haben, schleichen ihr nach, eben als sie zum hohlen Baume schleicht, ihrem Manne Nahrung zu bringen, umringen sie plözlich und wollen ihr Gewalt thun, sie schreit. Ihr Gemal, seiner eignen Sicherheit vergessend, erhebt sich aus dem Baume, feuert eine Pistole auf die Soldaten und ist — mit

einemmale entdekt. Der Hauptmann kömmt herbei, Wache umringt ihn. Seine Gemalin will sich nicht von ihrem Gemal trennen. Der Offizier, so weh es ihm thut, muß mit gewaltsammer Trennung drohen. In dieser ängstlichen Situazion erscheint der edle Wasserträger mit einem Kommando Soldaten und mehrern Bürgern der Stadt Paris zum drittenmale als Engel der Rettung.

Er hat seit Armands Entfernung mehrere Bürger zusammengebracht, ist an der Spizze dieser Deputazion selbst zur Königin gegangen und hat für den Grafen gebeten, dessen Unschuld erwiesen worden ist — Jezt kömmt er und überreicht das Schreiben. Der Graf ist gerettet und wieder in seine Aemter und Würden eingesezt. Allgemeiner Jubel. Die Gräfin stattet das Hochzeitpaar aus. —

Gewiß ist diese Oper eine der vorzüglichsten aus der Gattung der Semi-Seria, die vielleicht jemals geschrieben wurden. Das Süjet ist interessant, die Ausführung gut, und die Musik, gerade für diese Gattung, unübertrefflich.

Kein einziger der jezt lebenden Theaterkomponisten aller Nazionen macht mit dem, mit welchem überhaupt nur etwas zu machen ist, so ganz

was er will; keiner führt uns so über alles Gemeine und Alltägliche hinaus, und wenn er es für gut findet, in den Acheron oder in Elisium; keiner versteht zu diesem Zwek alle Hilfsmittel seiner Kunst, auch die verborgensten so zu benüzzen, wie Cherubini. Von dem, was jedem Aufmerksamen sich aufdringt, und der Oper in ihren Folgen, hernach; jezt vorläufig etwas über ihre Nebenparthieen.

Rosine, das Bauermädchen, Antons Braut, kömmt nur im dritten Aufzuge vor, hat keine Oktavseite zu sprechen, nicht sechs Zeilen zu singen; ist aber fast immer gegenwärtig und bei der Handlung der andern sehr interessirt — und ihr Karakter und ihre ganze Rolle ist, ohne den geringsten Eintrag den Hauptparthieen zu thun, in der Musik so bestimmt angegeben, daß die Schauspielerin alle ihre Bewegungen daraus abnehmen kann; ja diese kleine Rolle ist so schön vorgezeichnet, man möchte sagen, blos aus den leisern Lauten einzelner Instrumente gewebt, daß Rosine, wenn sie das Ihre nur zu suchen und wiederzugeben versteht, eine der liebenswürdigsten Personen des Stüks wird.

So ist es in den verwikkelten Situazionen Aller; sie könnten pantomimisch aufgeführt werden, und wenn man dann nicht die Stimmen

vermisste, würde man kaum etwas vermissen. Alles, alles, was der Schauspieler äußern und der Zuhörer genießen soll, ist in der Musik.

Und was für Mittel gebraucht der geniale Komponist dazu?

Je nachdem es die Situazion verlangt, jezt alle Gewandtheit der Melodie, jezt alle Tiefe der Harmonie, alle Kühnheit der Modulazion, und jezt — einen einzigen Ton, (nicht einmal einen Akkord) den das Orchester angiebt!

Das Stük beginnt mit einer ausdruksvollen Romanze, in welcher der Sohn des Wasserträgers einen Vorfall aus seinen Knabenjahren erzählt. Vieles im ganzen Stük bezieht sich auf diese kleine Geschichte, und wo der entfernteste Bezug darauf, wenn auch gar nicht in den Worten, nur in der Sache liegt, und der Fantasie des Zuhörers nur dunkel vorschweben soll, da tönt, wie aus langer Vergangenheit, irgend ein Stük der Melodie dieser Romanze herüber, und schien es sich nur in die vom Orchester, das die gegenwärtige Situazion ausführt, ganz abgesonderte Flöte verloren zu haben.

Was diese Bedeutsamkeit wirkt, wird jeder, der sich nur beisammen hat, und hingeben will,

besonders im Final des ersten Akts in sich selbst finden.

So legt auch der gute Micheli in seiner ersten Arie sein ganzes Wesen zu Tage; und wenn er nur wieder erscheint, deutet die Musik auf jene Arie, und der Mann steht wieder ganz vor uns, auch wenn er nur Gleichgültiges zu singen und zu sagen hat.

Gerade durch solche Züge hebt der Komponist diesen Mann als Hauptperson hervor, da sein Gesang nicht hochschweben darf.

Diese Bedeutsamkeit macht auch die Ouvertüre und die Eingänge zu den beiden folgenden Akten unschäzbar.

Man zittert z. B. vor Erwartung und wehmüthiger Theilnahme an den Hauptpersonen, bey der Musik zu Anfang des zweiten Akts, ehe noch der Vorhang aufgeht, und man nur weis, was geschehen soll. Und sieht man sich nun diese Musik an, so erstaunt man, mit wie Wenigem der Komponist solche Gewalt über uns ausübt.

So auch der Eingang zum dritten Akte, der uns so freundlich in eine ländliche Szene versezt, wo eben ein Hochzeitfest begangen werden soll,

und wo wir das noch nicht entschiedene Schiksal des Grafen Armand und seiner Gemalin aus den Augen verlieren könnten: aber da beginnt eine einzelne Flöte, ohne alle Begleitung, ihre Klage, und erinnert uns, ohne dem Gange des Orchesters Eintrag zu thun, an diese Unglüklichen und an die weinende Braut.

Und wenn endlich der Retter am Schluß erscheint, und alle sich zur Freude vereinigen: da kömmt noch einmal der heitere Refrain aus der Romanze zu Anfang des Stüks im Orchester wieder, führt mit diesem Einen glüklichen Zuge das Ganze zusammengefaßt vor uns vorüber, und entläßt uns mit der schönsten Befriedigung.

Wenn man unsern deutschen Opernkomponisten Etwas sagt über die Spiegelfechtereien und Seiltänzereien, die sie den Sängern zumuthen, über ihre unbestimmten, konzertirenden Simfoniensäzze, mit denen weder Sänger noch Akteurs wissen, was sie anfangen sollen, u. d. gl. so antworten sie: wir wissen recht gut, daß das nicht so seyn sollte, aber das jezzige Publikum will es nun einmal so haben. Freilich, wenn man ihm nichts giebt als abgegriffene Alltäglichkeiten; wenn man sein Wohlgefallen nicht fesseln kann, so will es Reizmittel — (Opiate) — jener Art, um doch Etwas (Schmerzstillendes) zu haben, das wirkt.

In Cherubinis Oper ist nicht eine einzige große Arie, ja nicht eine einzige Passage: und demungeachtet ist lange keine Oper, auch von der für Musik gar nicht gebildeten Menge, mit solchem Enthusiasm aufgenommen worden, als diese, und ich bin versichert, sie hat dieses Schiksal überall, wo man sie gut giebt, und das Publikum nur nicht so stumpf ist, daß es gar nicht mehr Achtung geben mag. Selten gegen das Vortreffliche, nur oft gegen das Mittelgut ist das Publikum ungerecht.

Der deutsche Titel — der Wasserträger — ist in Hinsicht dessen, daß sich alles um den schlauen ehrlichen Wasserträger Micheli dreht, wohl gut gewählt; indessen paßt er zum Ganzen gar nicht, und zur Ouvertüre am wenigsten. — Diese ist ganz für den Titel: die Tage der Gefahr, geschrieben. Sagt man daher in Deutschland: die Ouvertüre paßt nicht zum Stük — nämlich zur Person des Wasserträgers, der bei aller Angst und Gefahr niemals den Kopf verliert, und lustig und munter — wenigstens scheint — so hat man Recht. Allein Cherubini komponirte ja die Ouvertüre zu Les deux Journées, und ihm schwebte bei der Ouvertüre, die doch immer das ganze Gefühl des Stüks in einer Universalité aussprechen soll — dieses; nicht aber die Machinazion, die es zu

verdrängen sucht, vor. Allerdings ist der Wasserträger Micheli die Person, welche den Knoten des Stüks schürzt, hält und lößt, und so zu sagen, die Hauptperson. Allein alles, was diese Hauptperson thut, geschieht, wenn schon mit aller Besonnenheit und anscheinender Leichtigkeit, doch nur in Angst und Gefahr, und Angst und Gefahr sind es ja eben, welche alle die raschen Geniestreiche des Wasserträgers hervorzwingen!

„ein Thatendrang vom Schiksal eingepreßt!"

und alle diese Thaten beständig im Kampf des widrigen Verhältnisses. Aengstlich entflohen die beiden Verfolgten. Der Wasserträger nimmt sie auf in seine Wohnung. Kaum wähnen sie sich sicher, als die Wache kömmt, sie aufsucht, das ganze Haus visitirt. Nur mit Noth, daß Armand ins Bette kriecht und für den alten Großvater ausgegeben wird, Konstanze für des Wasserträgers Tochter gilt, entgehen sie dieser Gefahr. Man zittert jeden Augenblik, der Alte möchte zurükkommen und alles wär verrathen.

Hat endlich der Wasserträger die List ersonnen; jezt will die Tochter (im ersten Final) nicht von der Hochzeit bleiben, und der Wasserträger muß sich zerschwazzen und alle Autorität anwenden, sie ruhig zu halten. Verdrüßlich, aber als gutes Mädchen und gehorsame Tochter giebt sie nach.

Jezt ist Konstanze schon mit Antonio im Thore an der Barriere. Ein Schritt und sie sind in Sicherheit — aber ach! da wird der Paß abgefodert, nun treffen die Augen des Mädchens nicht mit den im Paß beschriebenen. Konstanze wird ängstlich, Antonio stottert einige Lügen zusammen, die ihn mehr hinein als herausschwazzen. Er soll in die Wache geworfen werden. Glüklicher Weise kömmt der Wasserträger — den Vorsicht, Ahnung und — sein Geschäft dorthin führen, herbei, und schwazt sie noch zur rechten Zeit durch. Wie ängstlich muß er den Zeitpunkt wahrnehmen, wo kein Soldat lauscht und die Schildwache an der Barriere eben seinem Fasse den Rükken kehrt, um den Grafen aus dem Fasse heraus und durchs Thor schlüpfen zu lassen. Nur um einen Schritt darf die Schildwacht ihre Promenade verkürzen und den Rükweg zum Thore antreten, und der Graf sammt dem Wasserträger sind unvermeidlich verloren.

Nun kommen endlich die Flüchtlinge zu Gonesse an. Die Gräfin gilt noch immer für Antons Schwester, und der Graf muß sich in einen hohlen Baum verstekken, wo er vor Hizze, Hunger und Durst bald verschmachtet. Kaum noch der Angst in Paris entronnen, folgt das Kommando von Soldaten den Flüchtlingen auf

dem Fuße nach, durchsucht alle Winkel des Dorfes und der Gegend. Jezt die neue Angst, dadurch von beiden Theilen noch vermehrt, daß, als Konstanze ihrem Gemal Essen bringen will, das verabredete Zeichen giebt, und er nicht antwortet, weil er weiß, daß Soldaten um den Baum schleichen, sie wähnt, er sey erstikt — und er alle Augenblikke sie der Ungezogenheit der Soldaten geopfert oder sich verrathen sieht. — Das leztere erfolgt wirklich. Nun die gewaltsame Trennung, bis am Ende die vom Wasserträger bewirkte Gnade des Königs alles wieder gut macht. — Selbst die Nebenpersonen sind in Angst — Angeline (nach andern Uebersezzungen Rosine), mit welcher Sehnsucht erwartet sie zu Anfange des dritten Akts ihren Bräutigam! was so schön in der Stelle: „ach Anton kömmt noch nicht zurük!“ von der Musik ausgesprochen wird. Ich würde also die Oper lieber die Tage der Gefahr nennen, und dann wüßte gleich jeder Zuhörer, warum die Spannung in der Ouvertüre? und könnte sich das Ganze leicht erklären. Die Ouvertüre soll eben die Angst und Spannung nebst den verzweifelten Entschlüssen, die daraus hervorgehen, malen, und so das allgemeine Gefühl, welches durch das ganze Stük weht, darstellen, und dieses thut sie auch vortrefflich. Ja diese Situazion dieses Stüks ist wirklich so invidualisi-

rend gemalt, daß man den tiefen Seelenblik Cherubinis nicht genug bewundern kann. Auch dadurch, daß jeder Akt seinen besondern Eingang hat, wird das Gefühl eines jeden derselben noch deutlicher und individueller bezeichnet. Die erste große und Hauptouvertüre beschreibt die Tage der Angst und Gefahr im Allgemeinen, die schnellen Entschlüsse, vom Zufall an die Hand gegeben, vom Zufall zerstört, in einer gewissen wild chaotischen Verwirrung, in einem Tumult, wie das Aufwallen des Bluts, wenn es bei mißlichen Situazionen zu Kopf und Herzen dringt, die Wirkung hervorbringt, daß man Brausen vor den Ohren bekömmt, hört und nicht hört, sieht und nicht sieht, und bei hin- und hergeworfenem Gemüth ganz andere Ansichten der Dinge bekömmt, verschieden von ihrer objektiven Anschauung, zu Entschlüssen greift, die eben durch diese Verschiedenheit scheitern müssen. — Durch den ersten Akt erhält dieses Gemälde Beleuchtung der Anschaulichkeit. Wir lernen die Geängsteten kennen, hören sie sprechen und wissen ihren Entschluß.

Wir können also in so fern schon ruhiger seyn, und müssen nun abwarten, wie dieser Entschluß gelingen werde?

Sehr richtig ist also auch von Cherubini das Verhälniß der ersten Ouvertüre zur zweiten

abgeschnitten. Sie ist ängstlich erwartend, aber — ruhig — während die erste gespannt, treibend, stürmend ist; und es ist sehr wahr, daß wir ruhiger werden, sobald wir nur einmal die Gefahr nur kennen, in der wir schweben. Größer ist die Angst der Ungewißheit, als die der vollständigen Kenntniß, weil mit lezterer zugleich Aussichten zur Umgehung derselben näher oder ferner erscheinen.

Mit dem Schlusse des zweiten Akts wissen wir die Liebenden außer Gefahr, außer der Stadt, wo ihnen Auflaurer auf jedem ihrer Schritte folgen. — Sie ist entschlüpft — er ist zum Thore hinaus ins Freie. Dieses Bewußtseyn lößt die Spannung, die Angst ist vorüber, wir wissen sie in einer freundlichen anmuthigen Gegend und schöpfen tiefen Athem (im ersten Takt des Eingangs zum dritten Akte —), aber bald kehrt doch die bange Besorgniß zurük: „Sollte man ihnen nicht nachsezzen? sollten sie wirklich ihren Peinigern noch glüklich entkommen? Ach Gott, wenn sie nur nicht in neue Gefahren verwikkelt werden!" Diese Gefühle verbittern uns die Freude, wie die klagenden Adagiosäzze der Soloflöte, den frohen Gang der Saiteninstrumente dieses dritten Eingangs unterbrechen.

Doch nun zurük zur ersten Ouvertüre!

In mechanischer Hinsicht kann ihr freilich ein Fehler mit Recht vorgeworfen werden: — sie ist zu lang für eine bloße Ouvertüre (im Grunde fast zu lang für einen periodischen Simfoniesaz), und die Spannung, in die sie versezt, muß, eben weil sie zu lange anhält — Uebereiz und — Erschlaffung gegen das Ende erzeugen und die Sehnsucht nach Erhebung des Vorhangs erregen.

Die Ouvertüre zum Don Jouan ist lang, aber diese ist bei weitem länger. Auch kann das Gemüth eine Ouvertüre, wie die zum Don Jouan bei weitem länger aushalten, als diese: denn die Tonart D im Don Jouan spannt bei weitem die Nerven nicht so gewaltsam, als das schneidende, nervenkizzelnde E; zu dem sind die Stürme, die in der Ouvertüre des Don Jouan das Gemüth von Zeit zu Zeit andonnern, wieder mit artigen Tändeleien unterbrochen, die durch ihre Abwechselungen dem Gemüth Zeit geben, sich zu erholen und dadurch die folgenden Anfälle mit neuer Kraft verstärken. Die tändelnden Stellen lassen uns Raum, uns für die stürmenden zu sammeln, und diese machen uns jene willkommener. Das Gemüth will in dieser Ouvertüre abwechselnd geschüttelt seyn, und verlangt eben bei einer tändelnden Flöten- und Violinstelle einen derben Trompetenschrei, der

uns einmal durch Mark und Beine zum Rükgrad herunterfahren soll. Das liegt auch mit im Karakter des Don Jouan, der das Schreklichste mit unbegreiflichem Leichtsinne paart — in einem Augenblikke die Tochter nothzüchtigt, im andern den Vater, wie eine Lerche am Bratspieß, an den Degen spießt, und im dritten schon wieder einer fremden Dame huldigt, von ihr verachtet ein Bauermädchen verführt, den Bräutigam prügelt, einen steinern Mann zu Gaste bittet, mit dem Teufel rauft — während hier die ganze Handlung sich, mehr in sich, verwebt, in der Einheit und dort in der Mannigfaltigkeit ausspricht, dadurch also der Ouvertüre eine gewisse Eintönigkeit nothwendig mittheilen muß. Daher wird ihre Länge doppelt bemerkt, weil sie immer fortdrängt und zu viel Kraft und zu wenig Anmuth hat.

Indessen ist dieses Cherubini weniger übelzunehmen, als dem — Dichter, der die Unvorsichtigkeit begieng, und die Oper mit Gespräch anfangen ließ. Der Komponist darf bei einer Oper mit der Ouvertüre schlechterdings nicht allein stehn und sich selbst überlassen bleiben, und die Art der Italiener, mit einer Introdukzion mehr oder minder groß, nach Verhältniß zu beginnen, zeugt von tiefem Kunstblik und Geschmak dieser Nazion. Eine Ouvertüre ist die musikalische

Vorrede zum Werke. Wenn nun zwischen die Vorrede und dieses ein Stük von etwas anderm gebunden wird, so muß nothwendiger Weise ein Mißverhältniß entstehen.

Cherubini hätte bestimmt ganz anders gearbeitet, dafür birgt seine innige Bekanntschaft mit dem, was wir gemeiniglich Effekt nennen, und die ihm ganz karakteristisch eigenthümliche Kunst, mit wenig Noten sehr viel zu sagen, wenn er durch eine Introdukzion besser orientirt gewese: wäre, auf die er in der Ouvertüre hätte hinsteuern können. Aber so beginnt die Oper mit Dialog. Eine Ouvertüre mußte nun doch gemacht werden, aber wozu? worauf? In dieser unbeschränkten Einsamkeit mußte auch die festeste Feder schwanken, der Komponist sieht sich um nach dem Dichter — er bleibt aus, und die Leere auszufüllen, fantasirt der Komponist seinem Besuch entgegen, und da dieser zu lange auf sich warten läßt, vertieft sich jener in seinen Tönen, aus denen er sich nun nicht so geschwind herauswikkeln kann, und läßt, zur gerechten Wiedervergeltung, den Herrn Poeten ein Bischen hinter dem Vorhange warten.

Selbst die Stille auf einmal nach der lärmenden Ouvertüre, wenn nun die trokne Prosa angeht, vermehrt den Unwillen gegen sie. Ihrem

rem Umfang, ihrer intensiven Größe zufolge war man berechtigt, ein großes Kor oder etwas dem Aehnliches zu erwarten, und siehe da — alles still. Diese Ouvertüre diente nur dazu, daß der Lampenputzer Zeit gewann, seine Lichter vollkommen in Ordnung zu bringen, und eine oder die andre Schauspielerin den Soufleur nochmals, vor seinen Kasten gebükt, zu bitten: sie ja nicht stekken zu lassen, und hübsch anzublikken, wenn die Reihe an sie käme.

Indessen ist es ungerecht, gegen den Komponisten, wie gegen das Publikum, wenn man diese Ouvertüre, ad modum gewisser Theaterdirekzionen, die sich aufs Streichen überhaupt verstehen, diese Ouvertüre, wie sogar an einem gewissen großen Theater geschehen seyn soll — kastriren, streichen und zusammenfezzen wollte.

Besser, was ich mehrmal mit Glük einigen vernünftigen Direkzionen angerathen habe, man läßt den ersten Dialog lieber ganz weg — viel wird nicht dabei verloren, und fängt gleich die Romanze an, deren sanfte Töne mit dem herzlichen Refrainkore einen recht lieben Ruhepunkt nach dem Sturme der Ouvertüre gewähren. Durch eine kleine Einschaltung von etwas Dialog nach der Romanze kann ihre Veranlassung

immer noch recht gut erklärt werden, obschon dieses nicht sehr nöthig ist, da das ganze folgende Stük ihre beste Erklärung ist.

Die Ouverture malt also das Gefühl der Angst und Gefahr. Bei Gefahren, zumal von dieser Art, ist das Gemüth exaltirt und in höherer als gewöhnlicher Spannung — daher auch Cherubini die Spannung der Instrumente erhöhte und mit der der Nerven in glükliche Homogenité zu bringen wußte durch die Wahl der Tonart E dur.

Dieses E dur ist ein wahrer Nervenbohrer, der durch Mark und Gebeine dringt, und durch seine heftigen Angriffe das Eigne hat, Aengstlichkeit und Schwäche zu erzeugen, wie das Kizeln bei einem starken Jüngling, der sich weder vor Degen noch Pistolen fürchtet, aber von der kizelnden Hand eines Kindes wehrlos gemacht wird. Während noch das erhabene Es dur unser Gemüth erhebt bei vollem Selbstbewußtseyn unserer Würde und Kraft, ja diese noch in uns aufreizt und aus uns herauslokt, so sezt dieses + von Höhe eines einzigen halben Tons unsre Temperatur in so außerordentliches Mißverhältniß mit dieser Tonart, daß wir als Zwerge ängstlich an ihr, wie an einem zermalmenden Riesen hinanblikken. Es pakt uns und wirkt wie ein

galvanischer Schlag auf unsern Nervengeist. Während uns Es dur eine gewisse stolzerhabene Ruhe giebt, erregt dieses schneidende E eine bange Unruhe, eine dumpfe Schwüle, eine Beklommenheit wie herannahende Gewitter. Wenn nun diese schon in sich scharfe Tonart noch durch Trompeten und Pauken in E, durch Hörner und Posaunen und Oktavflöten verstärkt und noch schneidender, pakkender und gellender wird, so ist ja wohl alles darauf angelegt, dem Zuhörer Angst und Schrekken einzujagen.

Der erste Saz — Andante molto sostenuto ($\frac{4}{4}$) ist von unendlich tiefer Bedeutung, er malt das Gemüth so innig, als es sich nur malen läßt. Diese Angst, dieses dumpfe Hinbrüten, zu ohnmächtig bei aller Spannung sich zu lebendigen Aeusserungen zu ermannen — wie das System eines Nervenfieberkranken gespannt — äußerst gespannt und reizbar für jeden, auch den leisesten Anklang, die mindeste Bewegung, aber zu hinfällig, zu sehr gespannt, um Zeichen dieses Bewußtseyns von sich zu geben. Das Herz zittert, die Pulse gehen hart — das Gehirn glüht, die Augen starren brennend auf einen Punkt; — die innere Unruhe ist fürchterlich; aber wir können sie noch nicht äußern, kein Ausruf, kein Seufzer, keine Thräne hat bis jezt dem Herzen Luft machen können. So be-

ginnt die Ouvertüre mit dem fortissimo knallenden Unisono aller Instrumente des Grundtons (halber Schlag mit dem Punkte), und nun gleich pianissimo in Vierteln unter Bögen: gis | fis cis h, h e | e dis. Jezt ein Ruhepunkt auf der Windpause eines Viertels. Wie jemand, der im Ueberblik seines Elends verloren, von dem Schreklichen der Vorstellung heftig gepakt, zusammenschaudert, und aus tiefer Brust mühsam einen halbzerdrükten Seufzer vergebens heraufzuziehen bemüht ist. —

Diese Periode wird gleich noch einmal — sehr psichologisch richtig wiederholt. Abermaliger Ruhepunkt.

Nun hat der Kontraviolon ein Solo, das mit Heftigkeit, aber starr und stolpernd herabstürzt, wie die hüpfenden Pulse eines Fieberkranken: h | h h. a g. f e. h | g fis e d | c | Dieses wechselt mit kurz unterbrechenden Einfällen der Instrumente, die im 20sten Takte vom Solo zusammentreten. Nun ein fürchterliches Tremuliren der Saiteninstrumente mit dem 22sten Takte, in zwei und dreißig Theilen, das die 10 Takte bis zum Eintritt des Allegro anhält, und in das mit jedem lezten Viertel des zweiten oder dritten Taktes die Kontrabässe mit einem ab-

wärts stürzenden $\frac{2}{3}$ Theil Laufer, alternirend mit den Blasinstrumenten (besonders Hörner und Posaunen) bald im ersten und lezten Viertel hineinstürmen. Diese zunehmende Bewegung malt das allmählige Zurükkommen von der erstarrenden Spannung zur äußernden Gemüthsthätigkeit, die sich mehr und mehr verbreitende Erregbarkeit, mit Schauern des Fiebers bei wiederkehrenden Gedankenbildern des Schrekkens unterbrochen, bis sich es endlich ganz ermannend in einer Zweiunddreißigtheilfigur des lezten Viertels Unisono in das Allegro stürzt, das nun mit einem Male das „Gefunden!" irgend eines kühnen Entschlusses in hart abgestrichenen aufsteigenden Viertelnoten h, cis, dis, e, | fis, g, gis, a | ais, h, cis, dis | e unverkennbar ausdrükt. Jede dieser aufsteigenden Noten nimmt einen vollen Akkord an, denen der Baß jedesmal die Dominante des Grundtons angiebt.

Diese Entschlossenheit verliert sich bald in ein umherschweifendes Haschen nach einem Endpunkte, an den sich irgend ein Plan knüpfen ließ, was durch den Flötensaz im 15 — 19ten Takte sehr lebhaft gemalt ist. Die Angst, die sich erst in zurükgezogener Verdumpfung hielt, wird jezt immer handelnder, und spricht sich in mannichfaltigen Bewegungen, Modulazionen, Nachahmungen und Abwechslungen, Vertheilung der Sázze

unter die Instrumente aus. Das Ganze ist ein ernst und festgehaltener, gründlich gearbeiteter, reichinstrumentirter volltönender Saz.

Jezt eröffnet sich die Bühne und stellt uns das Innere der ärmlichen Wohnung des Wasserträgers. Der Großvater sizt im Sorgestuhle und liest beim matten Schein einer Oellampe in der Bibel. Antonio und Marzelline seine Enkel sind beschäftigt Kränze zur morgenden Hochzeit zu winden. Antonio erzählt seine Rettung als armer Savoyardenknabe (die ganze Familie des Wasserträgers ist wie die mehrsten derselben in Paris — eine Savoyardenfamilie), seine Rettung vom Frost und Hungertode, durch einen edeln Franzosen, die er in eine Romanze gebracht hat, welche er dann auf Verlangen des Großvaters singt. Jeder Vers schließt mit einem frommen Wunsche für den großmüthigen Retter, wobei der Großvater und Marzelline kormäßig einfallen.

Die Romanze selbst ist die Basis, auf der das ganze Stük beruht, und aus der sich der Gang desselben entwikkelt, und was für die Unglüklichen geschieht, eine blose Wiedervergeltung der edeln That, die hier erzählt wird:

Un pauvre petit Savoyard
Mourait de froid et de souffrance;

Un Français paſſe par hazard
L'entend gemir; lui s'avance. —
L'pauvre à la vie est rendu,
Par ses secours, son assistance.

Dieſe Romanze — Andantino con moto — $\frac{6}{8}$, G moll mit konzertirender Klarinette, Fagott und Flöte beginnt ganz ruhig erzählend. Ein Ritornell von $15\frac{1}{2}$ Takten beſtimmt ihre Empfindung — eine gewiſſe Ruhe nicht ohne trübe Rükerinnerung an die hier erzählte Begebenheit. Sehr ſprechend und bedeutend iſt die ganz eigends gewählte Melodie g g g | d. g g g | es. es d g | fis, es, c a, fis, d | ḡ b̆ ḡ b̆ | ḡ b̆ ḡ b̆ | d. u. ſ. w. eben ſo ſprechend beginnt der Geſang ſelbſt.

— Abſichtlich ſtelle ich den Originaltext bei dieſen Operngeſängen — ſowohl franzöſiſchen als italieniſchen — mit auf, da ſonſt leicht wegen der verſchiedenen Ueberſezzungen Mißverſtände entſtehen können, und jedes Tonſtük nach der Sprache beurtheilt werden muß, für welche es komponirt wurde. Untergelegte Texte in der Ueberſezzung können nicht immer ſo genau auf die Noten des Originals paſſen, und der Ausdruk der Kompoſizion der Muſik muß ſchlechterdings bei der untergelegten Ueberſezzung verlieren, ſo gut und oft mehr, als der Originaltext in der

Uebersezzung. Wer sich davon recht lebhaft überzeugen will, höre die erste beste italienische Oper erst mit italienischem Text, wo möglich von italienischen Sängern, und dann in der Uebersezzung — wie unendlich gewinnen z. B. Don Giovanni und Figaro von Mozart, wenn sie mit italienischem Text, wofür sie Mozart komponirte, gesungen werden. —

Ein armer kleiner Savoyard
Fiel hin erblasst für Frost und Schmerzen.
Ihn hört jammernd ein Franke dort,
:/: Naht sich mit mitleidvollem Herzen. :/:

Kurzes Ritornell von zwei Takten von der Klarinette geführt; wenn schon es die Erzählung auf der einen Seite unterbricht, so kömmt es auf der andern Seite dem erzählenden Dichter zu Hilfe, der hier nicht sagt, wie der Franzos dem kleinen Savoyarden geholfen habe. Der Zuhörer bedarf also bei diesem Gedankenstriche des Dichters einen Ruhepunkt, während welchem er sich die Rettung des Knaben denkt und die Art vermuthet, auf welche sie geschehen sey. Auch der Erzähler, weil er seine eigne Geschichte erzählt, bedarf hier theils aus Rührung, indem er sich durch die Erzählung in jene schrekliche Lage zurükführt, theils aus Gefühl der Delikatesse gegen sich selbst, die ihm nicht er-

laubt, sich bestimmt über die Art der Hilfe auszulassen, eines Ruhepunktes. Nun fährt er fort:

Bald kehrt Leben zum Knab'n zurük;
Ihm half der Franke brav und bieder.

Die Haltung der Stimme, so wie die der Begleitung wird von jezt an kräftiger und die Form der leztern — malt in ihrer Beweglichkeit das wiederkehrende Leben sehr glüklich.

Der Halter am Schlusse von drei und einem halben Takte mit dem Ruhepunkte, die zwei ersten noch mit lebhafter Instrumentalbegleitung, der Dritte und halbe Vierte mit dem Ruhepunkte ohne dieselbe ist ein ächt Savoyardischer Schluß und bezeichnet hier sehr karakteristisch den Nazionalgeschmak des Erzählers, der überhaupt in der ganzen Romanze vortrefflich gehalten ist.

Jezt ändert sich die Tonart aus Moll in G dur, sanft fallen mit dem Wunsche, der so ganz aus dem Herz des guten Knaben gesungen ist, die Flöten nebst den übrigen Instrumenten ein:

Bon Français, Dieu te recompense!
Un bienfait n'est jamais perdu.

(Ha dir vergelt ein Gott es wieder,
Jede Wohlthat find't ihren Lohn).

In dieses Refrain fallen Marzellina und der alte Großvater kormäßig mit ein. Es ist ja ein Wunsch für den Wohlthäter, für den Erhalter des geliebten Bruders und Enkels und da stimmt man ja so gern aus vollem Herz mit ein.

Im Ritornell tönt nun die fröhliche Stimmung der Sänger in den traulich schwazzenden stark angegebenen und abgestoßenen Achtelfiguren durch die ersten vier Takte recht kräftig nach. Da aber die Fortsezzung der Erzählung im folgenden Verse noch immer traurigen Innhalts wird, auf die der Komponist vorbereiten muß, so bricht er mit der ersten Hälfte des fünften Takts ab und leitet in der zweiten durch den Akkord:

{ cis
b
g
es   wieder zurük zur Erzählung:

2.

Bientôt fur notre continent
La guerre partout se déclare:
Ce bon Français tombe vivant
Au pouvoir d'un vainqueur barbare.
Un arrêt cruel est rendu,
Qui l' condamne à perdre la vie 𝄐
:,: Rassurez-vous, parens, patrie;
Un bienfait n'est jamais perdu. :,:

3.

Le Savoyard s' fait prissonier;
A tous les danger il s' élance;
Que ne peut la reconnaissance!
Par ses soins l'Français éperdu
S'echappe de sa tour obscure, 𝄐
:,: Voilá comme dans la nature
Un bienfait n'est jamais perdu :,:

2.

Ach jezt ward unser heimisch Land
Des Krieges Schrekken preis gegeben!
Auch der Franke, der Biedre fiel
In Feindes Hand — mit ihm sein Leben.
Ihn verurtheilt des Feindes Gericht,
Blutend das Leben zu verlieren. 𝄐
:,: Freunde! Euch wird sein Schikfsal rühren;
Doch — die Wohlthat find't ihren Lohn. :,:

3.

Schnell gab der Kleine sich auch nun
Gefangen — trozte den Gefahren
Ihn belebet des Danks Gefühl —
Er täuscht voll Muth der Wache Schaaren;
Es gelingt — sein Freund wird frei,
Staunend dem Kerker schnell entrissen; 𝄐
Ja, Freunde, ja ihr sollt es wissen:
Jede Wohlthat find't ihren Lohn!

No 2. Arie des Wasserträgers Micheli — die einzige in der ganzen Oper — in der er rasch entschlossen jedem Hinderniß zum Trozze den Plan der Rettung beschließt, und in der der Karakter dieses schlauen und dabei grundehrlichen festen Mannes so lebendig, so wahr, so unendlich tief ausgesprochen ist, daß er schwerlich durch Töne treffender und anschaulicher gemalt werden kann.

Tonart sowohl — Es dur — als Takt — $\frac{3}{4}$ — bezeichnen das Feste, Innige, Würdige und doch — eben durch den $\frac{3}{4}$ Takt — das vom Verhältniß vorwärts Getriebene, wobei er zwischen Furcht und Hoffnung noch immer schwankt, der Kopf noch überlegen und das Herz handeln will. Er fühlt seine Schwäche als Mensch und was er will, liegt in tiefer Fülle aber ohne Klarheit vor ihm. Wollen und Handeln sind bereit, aber das wie? macht ihm noch zu schaffen, und so wendet er sich, ringend mit Plänen und Entschlüssen an die göttliche Vorsehung und sein edler Wille wird — was er ist: — Gebet:

Guide mes pas, ô providence!
D'mon plan seconde le succés!
Ah! pour moi quelle jouissance,
D sauver deux époux, deux Français!
Non, il n'est point dans la nature
De souvenir plus carressant,

Que celui qui á tuot bas murmure: 𝄐
:,: J'ai secouru, j'ai sauvé l'innocent. :,:

Himmel laß meinen Plan gelingen,
Und alles gut von Stätten gehn!
Ha was wär das für ein Entzükken:
Könnt' ich das Paar gerettet sehn
Nichts kann doch mehr das Herz erheben,
Als wenn man froh sich sagen kann:
Dem rettete ich dort das Leben, 𝄐
Ich nahm der verfolgten Unschuld mich an.

Hier hat **Cherubinis** ganzes Gemüth gesungen. Das Ringende, Feste, Inbrünstige, Dringende ist in Melodie und Begleitung gleich vortrefflich ausgesprochen.

Schon der glükliche Gedanke: statt alles weitläufigen Ritornells ganz ex abrupto anzufangen und die sämmtlichen Instrumente (Hoboen, Hörner, Fagotte, Violinen, Bratsche, Baß) in drei festen Vierteln des ersten Takts den vollen Akkord Es anzuschlagen, und noch ein Viertel des folgenden mit demselben Akkorde und nun zwei Viertel Windpausen ist so zufällig er auf den ersten Anblik erscheint von tiefer Bedeutung. Der Akkord, schon vermöge seiner Tonart ist von edler Festigkeit. Er könnte, als das was er auf den ersten Anblik scheint — ein bloßer Vorschlag für den Sänger, auch in einer einzelnen Halben-

schlagnote mit dem Punkte des halben Werths, vielleicht gar mit dem Ruhebogen über sich dastehen, wie man das bei so unzähligen Opernarien findet. Allein dann wäre auch der ganze Karakter der Arie mit einemmale verwischt und nähm einen schleppenden Gang. Wie kräftig im Gegentheil wirkt nun der stark und rasch viermal nacheinander angegebene Akkord, der hereinbricht und dann durch zwei Viertelpausen vom Gesange isolirt wird; so recht, als wenn nach langem Zweifel mit einemmale der Entschluß zu Stande kömmt, und wir so ganz mit einemmale laut werden, in die Hände schlagen, oder vom Sizze aufspringen und ausrufen: Ja, es ist beschlossen!

Die Singstimme selbst bewegt sich immer nur in festen ganzen Noten, (Viertel nur, oder halbe Schläge mit dem Viertel) was ihr ein festes, koralmäßiges Ansehen giebt — männlich, ernst, betend, fest.

Merkwürdig ist die Instrumentazion. Die Blasinstrumente schreiten immer in Vierteln, während die Violinen beständig in gebrochenen Akkorden zu sechs Achtel vorwärts treiben — ein offenbarer Kontrast zwischen dem Ueberlegen und dem raschen Vordrängen des guten Herzens. Auch treten die Blasinstrumente nur allmählig zusammen, so wie der Entschluß an Festigkeit

und Bestimmtheit zunimmt, der Affekt wärmer und steigender wird. Mit dem sechsten Takte tritt die erste Hoboe als Solo mit dem ersten Fagotte ein, das schon nach $2\frac{1}{2}$ von den Hörnern mit Ende des ersten Perioden abgeschnitten wird. Bis zum sechsten Takte die Singstimme wieder mit den Saiteninstrumenten, wo der Fagott mit dem Solo wieder einfällt. Jezt, wo sich das Vorhaben schon durch den festen Grundsaz:

„nichts kann doch mehr das Herz erheben :c.“

treten erst die Blasinstrumente näher zusammen, um ein festes Ganze zu bilden.

Im Fortgange seiner Betrachtungen fallen ihm seine Verhältnisse ein. — Sie dienen ihm seinen Muth zu beleben im Bewußtsein seines guten Herzens, auf das er, troz seines niedern Standes, einen edeln Stolz hegt:

2.

Si dans une obscure indigence
Par le destin je fus jetté,
Tâchons du moins qu' mon existence
Soit utile â l'humanité!
Et qu' un jour mon humble poussiére
Fasse dire á quelque passant:
C' brave homme employa sa carriére 𝄐
:,: á secourir, á sauver l'innocent. :,:

Bin ich auch gleich von niederm Stande,
Und hab ich selbst nicht allzuviel,
Zu retten aus der Noth und Schande
Ist der Menschheit erhabnes Ziel
Einst soll auf dem Grabe man lesen:
Wandrer! hier ruht ein guter Mann!
Er ist der Tugend Schuz gewesen 𝄐
:,: Und nahm verfolgter Unschuld sich an. :,:

Jezt kömmt ein kurzes Gespräch. Er überdenkt die mißliche Lage, die Gefahr seines Lebens. „Um mein Leben wärs gethan, da wär keine Rettung!" und fällt rezitirend in den dritten Vers:

Que resondre?

Was nun machen?

Aber wie könnte das edle Herz noch länger überlegen, das schon überlegt und beschlossen hat? — das Herz ist dem Entschlusse vorausgegangen wie hier die Instrumente die Melodie des dritten Verses schon einen Takt früher zu spielen anfangen, ehe die Singstimme sie einholt:

ô ciel! et que faire?
Je me dois à mes deux enfants;

Wozu mich entschließen?
Ha denkst du deiner Kinder nicht?

Hier

Hier scheint er betroffen. Er stokt und die Begleitung selbst macht einen Ruhepunkt. Nun fällt ihm auch der alte Vater ein, wieder abgebrochen rezitirend:

Je me dois — (und für ihn —)

Aber die Melodie, welche von der Flöte, die im dritten Verse eintritt, in der höhern Oktave und vom Fagotte diapsonisch gebildet wird, ist wieder vorgeschritten. Am Ende des zweiten Takts wird sie erst von der Singstimme eingeholt:

â mon pauvre pére ;
c'est á moi d'soigner ses vieux ans.
Meinen schwachen Vater,
Wird Selbsterhaltung mir zur Pflicht 𝄐

Ein neuer Ruhepunkt, in dem die Entscheidung für das Gegentheil fürchten muß. Er schwankt. Sein Schwanken findet gewichtigte Gründe — aber nein sein edles Herz reißt ihn hin. Sein Leben, seine Kinder, seinen Vater, alles opfert er dem schönen Plane zur Rettung der Unglüklichen auf; und nun wird der Gesang, mit der Begleitung gleichen Schrittes, immer fliessender, hinströmender:

Mais á la voix de la nature
S'unit c'cri si doux, si puissant,
Qui toujours lá, tout bas murmure:
:,: Aide ton frére et sauve l'innocent. :,:

Doch ach! der Menschheit sanfte Regung
Giebt mir Zufriedenheit und Ruh;
Sie rufet mir mit sanfter Stimme:
:,: Bedrängte Unschuld rette du. :,:

Und diese Stimme behält die Oberhand. Alle Instrumente stimmen zusammen und ein warmer feierlicher Tonstrom beschließt die Arie, die mit demselben viermal angeschlagenen Akkorde des Grundtons aufhört, wie sie begann. — Also ein fester unabänderlicher, unwandelbarer Entschluß.

No. 3. Vortreffliches Terzett. (Allegro con spirito. $\frac{4}{4}$ C dur) zwischen dem Grafen Armand, der Gräfin und dem Wasserträger, durch dessen Vermittelung sie glüklich in seine Wohnung geschlüpft sind. Ein Muster eines gut ausgeführten Terzetts. Es beginnt in marschmäßiger Bewegung und die Geigen bezeichnen mit ihrer zwölf Takte ununterbrochen fortdauernden Sechzehntheilbewegung, den Sturm des Drängens der aufgeregten Gemüther, durch das, was vorgegangen ist, und des lebendigsten wärmsten Dankgefühls.

Der Graf, ein unglüklicher Mann, vom Schiksal tief gebeugt, aber doch immer groß und edel spricht seinen edeln festen Karakter gleich mit dem ersten Takte aus. Welche Festigkeit, welche

Größe mitten im Sturme der Sorgen und Gefahren geht hier in seiner Melodie, unter dem wühlenden Strome der Begleitung hervor!

O mon libérateur! (O mein Erretter du!)

c, cc, c, e | g — dieser Aufflug in die Dominante wird von Konstanze aufgefaßt, um dasselbe Thema in ihr zu wiederholen:

O mon dieu tutélaire! (Dir nur dank ich das Leben!)

g, g, g, dd, | ee — und der Graf wieder in der Tonika: O mon libérateur. c, cc, c. e | g. u. s. f.

Bescheiden lehnt der gute Wasserträger alle Lobeserhebungen von sich:

J'ai fait ce que je devais faire! (Ich that, was Menschlichkeit mich lehrte).

Der Graf. Je te porterai dans mon coeur! (Dir das Herz voll Dank zu weihn!)

Die Gräfin holt diese Worte nach, denen der Wasserträger erwiedert:

g	g. g g g h g	c
Ma	recompense est dans mon	coeur!

(Mein Herz muß mit Belohnung seyn.

Der Graf und die Gräfin a due:

Oui jus qu'à mon heure dernière
Je te porterai dans mon coeur!

(Bis im Tod sei's mein Bestreben
Dir dies Herz voll Dank zu weihn).

Nach diesen Ergiesungen, voll des wärmsten Dankgefühls, faßt der Graf — so ganz psichologisch richtig, wie ein Mensch, der, weil ihm die Worte fehlen sein Dankgefühl so auszudrükken wie ers fühlt, immer den ersten Ausruf wiederholt — das Thema wieder auf:

O mon libèrateur!
(O mein Erretter du!)

Die Gräfin fällt jezt in der Dominante, aber diesmal aus der höhern Oktave ein — denn ihr Herz ist schon um vieles leichter, sie kann schon aus voller Brust reden und singen: O mon Dieu tutélaire! (Dir nur dank ich das Leben!)

Wie wahr, wie richtig abstrahirt! Wenn sie Anfangs beim Eintreten noch schüchtern selbst nicht ganz ihrer Rettung trauend, noch beklemmt von der Angst tiefer sang, so gewinnt nun die Stimme in dem Grade ihren Umfang ihre Freiheit wieder, als das Herz freier und leichter schlagen, die Brust weiter athmen kann.

Micheli weicht, wie erst, dem Lobe bescheiden aus: j'ai fait ce que je devais faire (Ich that, was Menschlichkeit mich lehrte), und so wird durch die Aufholung des Thema durch den Grafen natürlich das ganze Gespräch wiederholt, wie das der Fall ist bei Menschen, die vor Freude trunken, sich, im Taumel der Gefühle fortgetrieben hundertmal das nämliche sagen, dieselben Antworten geben, und ihre Gefühle vergebens in unzulänglichen Worten zu erschöpfen suchen.

Nun treten alle drei Stimmen zusammen in einem sechs und zwanzig Takte langem Tutti — einem wahrhaft kräftigen Ergusse der Gefühle unter reicher Begleitung und Instrumentazion.

Jezt, nachdem der erste Sturm der Gefühle vorüber ist, kömmt es zu erzählenden Erklärungen. Der Graf fängt an: je te dois les jours de Constance (Dir nur dir dank ich Constanzen wieder), und die Begleitung spielt wieder das marschmäßige Thema, womit sie das Terzett begann, zu diesem und dem folgenden ganz wieder durch.

Konstanze: Je te dois ceux de mon epoux.

(Den Gatten dank' ich dir),

abwechselnd mit dem Grafen.

Endlich tritt Micheli bescheiden mit der Erzählung der Begebenheit vor, in welcher er abwechselnd von der Gräfin und dem Grafen unterbrochen wird:

Michel. Il faut convenir, entre nous,
que j'ons montré de l'intelligence!
Armand. déja de farouches soldats,
Constanze. déja de farouches soldats.
Armand. Vers nous s'avançaient à grands pas.

Beide erst abwechselnd dann zusammen. Nun tritt Micheli wieder mit der Erzählung vor:

Michel. A leurs yeux j'derobè Madame,
tremblanta ayant la morte dans l'ame;
je vous donne, á vous mon chapeau
et vous attéle à mon tonneau.
Arrive la troupe implacable,
Qui vous prend pour un porteur d'eau,
Cherché par tout et s'donne au diable
A ah, ah, ah, ah l'excellent tour, que celui la.

Micheli. Wahr ists, ich gesteh es selbst ein,
Mit List schlug ich doch den Pöbel nieder!
Armand. Voll Wuth sah ich sie schon sich nahn,
Konstanze. Voll Wuth sah ich sie schon sich nahn,
Armand. Das Volk drängt ergrimmt an uns an.

Micheli. Jezt such ich Madam halb todt vor Schrekken,
Der wilden Menge zu verstekken.
Euch schleudr' ich den Hut aufs Ohr
Und spann euch meinen Karren vor.
Vorbei eilt nun die tolle Menge!
Läßt als Wasserträger euch gehn.
Bald zertheilt ist das Gedränge,
Ha, ha, ha, ja der Streich war schön.

Jezt neue Lobeserhebungen von dem geretteten Paare, dem Micheli edel und kräftig erwiedert:

Il n'est rien dont je n'sois capable;
Quand il s'agit de sauver mon semblabe.

(Alles wag' ich, die Unschuld zu retten,
Umsonst drohn dann mir Gefahren und Ketten).

und nun kehrt mit demselben Text das Thema wieder. Der Graf beginnt: „Ha mein Erretter du! rc.

Dieses Terzett ist eines der vortrefflichsten Stükke nächst dem ersten Final dieser Oper, und vielleicht eines der vortrefflichsten von allem, was dieser Meister komponirt hat. Dieses beweißt auch der allgemeine Beifall, mit dem es allenthalben, auch von Nichtkennern, aufgenommen wird.

No. 4. Vortrefflisches Duett zwischen Armand und Konstanze, anfangs rezitativ. Seine Behandlung ist meisterhaft. Konstanze will sich nicht von ihrem Gatten trennen, will jede Gefahr mit ihm theilen; der Graf sucht sie vergebens von ihrem Entschlusse zurükzubringen.

Konstanze: Mich trennen soll ich von dem Gatten?
Armand. Denk der Gefahren, die uns umgeben,
Sie drohen schwer!
Konstanze. Ich verachte sie nur.
Armand. Und fürchtest du nicht der mächt'gen
Feinde wüthend Drohn?
Welcher Schuz bleibt dir noch, um
ihnen zu entgehen?
Konstanze. Ha schüzt mich Liebe nicht und Treue?
Armand. So fürcht —
Konstanze. Nein, ich fürchte nur für dich!
Armand. Ach opfre nicht dein Leben,
Erhalt es nur für mich!
Konstanze. Nein! — nein! —

Mit diesem „nein," womit sie die Festigkeit ihres Entschlusses andeutet, gewinnt auch die Tonart, die während des Vorhergehenden zwischen verschiedenen Akkorden schwankte, die bestimmte Richtung in D dur, aus dem das nachfolgende Duett gehen soll;

„Und gält es auch gleich mein Leben.“

Vortrefflicher Abfall zum $\frac{3}{\frac{5}{6}}$ Akkord — (in den 4 Takten nach dem Ruhepunkte, von der Stelle ad libitum bis zum Takte mit der Pause der Begleitung. — Man sehe die Partitur, oder doch wenigstens den Auszug.)

„Mich trennt selbst der Tod nicht von dir!“

und mit diesen Worten ist das Rezitativ fast unbemerkt zum Duette übergegangen. Nicht wie gewöhnliche Komponisten, die zwischen beiden wenigstens die Scheidewand eines Ruhepunkts nebst doppeltem Taktstrich, wo nicht gar eines pompösen Ritornells von 16 und mehrern Takten ziehen. Das erste Zeitmas, das mit dem Forte im Grundtone eintritt, kann eben sowohl für einen melodramatischen Zwischensaz gelten, der die Empfindung des vorhergehenden und folgenden Textes ausspricht.

No. 5. Der Final des ersten Akts — ein wahres Meisterstük und das vortrefflichste, durchdachteste Stük der ganzen Oper, wenn sonst einem vor dem andern dieses vortrefflichen Werks der Vorzug gestattet werden kann. Alle seine mechanischen, artistischen und ästhetischen Schönheiten können hier unmöglich entwikkelt werden, sie stellen sich leichter, als beschrieben, beim Anschauen der Partitur selbst dar, auf die

ich hier, wie überhaupt bei allen Werken der musikalischen Klassiker, die ich hier aufstelle, verweise. Ich stelle hier nur einige Momente auf.

Schon vom Dichter ist das Ensemble recht glüklich herbei geführt, und der Final kömmt so ganz unverhofft, macht sich so ganz ungezwungen, daß man ihn gar nicht unwillkommen findet, je inniger er mit dem vorhergegangenen verwebt ist. Er geht aus E la fa, Allegro spiritoso, und die sechs ersten Takte des Ritornells drükken sehr glüklich, in mimischer Musik Antons Erstaunen aus, der in dem Grafen so ganz unvermuthet seinen ehemaligen Freund und Retter wiederfindet, was er dann in den folgenden Takten erzählt.

„O Ciel! en croirai-je?
(O Gott! täuscht mein Auge mich nicht?)"

Jezt erstaunen die Anwesenden über Antons Erstaunen, und Micheli fragt zuerst, unterbrechend: Comment? (Was giebts?

Anton. C'est lui, c'est lui! mon pere!
(Er ists, er ists! ach Vater!)
Micheli. Qui lui? (Wer denn?)
Anton. C'est lui, c'est lui! mon pere!
(Er ists, er ists! ach Vater!)

Micheli. Qui lui? (Nun wer?)

Anton. Le français genereux,
Qui m'soulagea dans ma misére!
(Ja mir sagts sein Gesicht,
Der edle Franke hier. —)

Nun frägt Marzelline mit dem Vater wiederholt:

Quoi? ce serait ce bon français?
Wie dieser edle Franke hier?

Anton. Oui, oui, c'est lui, je le reconnais!
Ja, ja! er ists — mein Auge sagt es mir!

Micheli. De joi il faudra que j'expire.
Kaum kann ich die Freude ertragen.

Nun erzählt Anton voll inniger Rührung und mit gepreßtem Herzen, das ihm nur gebrochene Worte hervorbringen läßt:

Eh quoi? vous ne remettez-pas?
Ce savoyard . . . .
Que dans vos bras . . .
à Berne . . . un soir . . .
a peine je respire . . . .

Wie Herr? ach wißt ihr denn nicht mehr?
Der Savoyard . . .
Er fror so sehr . . . .
Ermattet . . . wie ihn . . .
Ihn Schmerz und Hunger plagen . . .

Jezt fängt der Graf an, ihn zu erkennen:

Quoi! tu serais ce jeune Antonio?

Wie? das warst du? der Savoyard Anton?

die übrigen, außer Konstanze und Armand fallen ein: Eh oui! (Ja wohl!)

Nun kömmt ein vortreffliches Tutti des freudigen Wiedererkennens und Erstaunens, mit einem Dankgebete zu Gott.

Vortrefflich ist die Begleitung der Erklärung Antonios zu den Worten: Eh quoi vous ne remettez pas? u. s. f. Man hört in den zu Triolen verwandelten guten Vierteln, während von den schlechten nur ein Sechzehntheil hinter einer punktirten Achtelpause an die folgende Triole anstößt — das heftigere Schlagen des Herzens, das aus seinem Innersten aufgeregte Gefühl des herzlich dankbaren, braven, jungen Menschen.

Vortrefflich kanonisch gearbeiteter Saz:

Non, non, je n'eprouvai jamais une plus douce jouissance.

(Ach, nie empfand ich höhre Lust;

oder nach einer andern Uebersezzung:

Ha, nichts gleichet doch dem Glükke! —),

der sich in einem großen pathetischen Tutti vereinigt.

Allegretto, $\frac{3}{4}$, G dur, in dem es zwischen Anton und dem Grafen zu Erklärungen kömmt, und dieser ihm seine Rettung durch den Vater erzählt, welche dieser unterbricht:

C'est fort bien 𝄐
Mais songeons à ç'qui nous reste a faire,
Faut achever de vous sauver.

Nun genug 𝄐
Unsre Sorge ist, jezt darauf zu denken;
Daß ihr ganz sicher kommt von hier.

Alle sind begierig zu wissen, wie er das anfangen wolle, und bereit, alles zur Rettung beizutragen. In einem Rezitativ von zwei Takten, fordert er seinen Kindern den Paß ab, und sagt der Gräfin ($\frac{3}{4}$, F moll): „und nun hört mich weiter: Habt wohl Acht, nehmt jezt Kunde vom Namen, vom Alter, Stand und Quartier, und morgen zur ganz frühen Stunde marschirt mein Sohn mit Euch von hier."

Diese Erklärung fällt der guten Marzelline, die sich so lange auf die Hochzeit ihres Bruders gefreut hat, zentnerschwer aufs Herz. Sie fragt

ängstlich heftig (Allegro, $\frac{4}{4}$, As dur): „Wie mein Vater! Er nur soll gehen?"

Der Vater erwiedert ziemlich kategorisch und fast unwillig über das Betragen des Mädchens, als wollte er sagen: dummes Ding, hast du so wenig Sinn für die Rettung zweier edeln Menschen, daß du dir nicht einmal einen Tanz versagen kannst? —

„Für dich ist kein Hochzeitschmaus! (oder nach der andern Uebersezzung: Du bist um die Hochzeit geprellt).

Marzellina (klagend und ganz kleinmüthig, rezitativisch behandelt Lento.)" Was? wie? für mich kein Hochzeitschmaus?

Der Vater wiederholt ihr seinen Willen nochmals und eben so kurz: „Für dich ist kein Hochzeitschmaus."

Jezt kriegt Marzellinchen Muth und will sich gegen den väterlichen Willen stemmen (Allegro B dur) „dazu kann ich mich nicht entschließen" der Vater aber fährt ihr durch den Sinn:

„Und ich will es, es muß so seyn."

Sie stellt dem Vater vor: „ich soll auf der Hochzeit nicht seyn! ach das ist schlimm für mich, soll nicht mich seines Glüks erfreun.“

Aber das hilft nichts. Nach einigem Wortwechsel zwischen Vater und Tochter, giebt diese endlich nach, weil sie muß; tritt aber in einen Winkel und weint in die Schürze; was von dem Komponisten unvergleichlich durch ein Klarinetten Solo ($\frac{6}{8}$ Larghetto) in den ersten drei Takten ganz ohne alle Begleitung die erst am Schlusse mit dem halben vierten und fünften Takte eintritt — gemalt ist.

Jezt tritt der Bruder zu ihr und stellt ihr ruhig und vernünftig vor:

Schwester! ach tröste dich! 𝄐
Sieh! deines Bruders Retter wird durch dich befreit.

Das wirkt. „Wie“? fragt sie„ wie dein Retter wird durch mich befreit?“ Der Vater kömmt nun auch gelassener; stellt ihr vor:

Mädchen ja tröste dich 𝄐
Sieh deinem Vater wird dann das schönste Glük bereit

Nun giebt sie sich mit Freuden in den väterlichen Willen.

Großer feierlicher Schlußkor (E la fa $\frac{4}{4}$ Allegro spiritoso) von imposanter Wirkung.

Zweiter Aufzug. Die Gefahren des ersten Tages sind nun vorüber. Man ist mit guter Hoffnung zur Ruhe gegangen, wenn sonst den unglüklichen zagenden Gemüthern, schwankend zwischen Hoffnung und Verzweiflung welche vergönnt war. Doch hatte die Hoffnung die Oberhand behalten, die Musik des lezten Kors schloß voll Vertrauen und kühn auf den guten Ausgang der gerechten Sache.

Aber nach dieser kurzen Erholung beginnt — mit dem zweiten Akte der zweite Tag mit neuen Sorgen mit noch größerer Angst und Spannung, was vortrefflich durch den Zwischenakt gemalt wird. (D dur, $\frac{2}{4}$ sostenuto). Zwei Takte in halben Schlägen und aneinander gebunden halten fortissimo den Grundton D durch alle Oktaven im Unisono an, dann im dritten, wo die tiefere Oktaven noch fort gebunden aushalten, hat sich die Höchste verloren, im vierten auch die folgende, im fünften die nächstfolgende herabwärts diminuendo bis der siebende Takt nur allein die tiefste Note mit dem Kontreviolon anhält. Dieses starke Angeben des Grundtons in allen Oktaven und sein allmähliges Verhallen in sich selbst, so einfach es aussieht, ist so tief aus der

Seele

Seele gegriffen, daß man diese in ihm selbst zu hören glaubt. Imponirend starr und allumfassend tritt der neue Morgen mit seinen Schrekkensbildern den Erwachenden vor die Seele, die erwacht vom wohlthätigen Schlummer bis jezt, gleich einem unbeschriebenen Blatte, keinen Gedanken hatte. Nun erscheint dieser einzige also — ein Ton (unisono) aber er erschüttert das Gemüth unabsehbar — in allen Oktaven angegeben. —

Eben weil er der Gedanke beim ersten Erwachen ist, und noch mit keiner andern Vorstellung vermischt wird, ist jeder Morgengedanke so ergreifend, so imponirend vermittelst seiner Einheit.

Der volle Akkord gleicht schon der zusammengesetztern Vorstellung und sein Vernehmen zerstreut mehr, aber der Einklang muß alle Gefühle, alle Aufmerksamkeit lediglich in sich konzentriren. Woran sollten auch die Unglüklichen noch denken können, als an ihre Gefahr — ein Gedanke bemeistert sich mit aller Kraft ihres Gemüths, eine einzige Vorstellung beschäftigt ihr ganzes Vorstellungsvermögen — und — ein einziger Ton in alle seinem Umfang summt uns durchs Gehör — zu unserm Vorstellungsvermögen.

Wenn uns ein Gedanke gleich am Morgen beim Erwachen überrascht, so wirkt er auf unser Gemüth, wie der starke Anschlag an eine Glokke gewaltig, erschütternd — aufschrekkend; läßt aber allmählig nach und wird schwächer, so bald er zur reifen Vorstellung geworden ist, und das Gemüth, das beim ersten Entgegentreten des Gedankens, von dem es als Vorstellendes noch nicht Meister geworden war, wie vor einem zermalmenden Riesenbilde zurükbebte, überwältigt bei längerm fortgeseztem Anschaun das Objekt und wird Meister desselben indem es dieses in einen einzigen verständlichen Gedanken auflößt, zu einer individuellen Vorstellung zurükführt, was hier der Komponist mit dem einzigen Grundtone fühlbar gemacht hat. Erst tönt dieser Grundton in alle seinen Schwingungen und sinkt verhallend in sich selbst in seine eigentliche Grundnote zurük, aus der alle andern entwikkelt werden, und der Schrekken wird nun nicht mehr in seiner Wirkung, sondern in seiner Ursache angeschaut.

Aber jedes Objekt, sobald es subjektiv angeschaut worden, zur Vorstellung gereift ist, erzeugt neue subjektive Vorstellungen. Das Gemüth entwikkelt nun aus der neuen Vorstellung, wie aus einem angeschauten Objekte abermals neue Gedanken, und sucht der einfachen Vorstellung, eine Vielseitigkeit zu geben. Sobald z. B. wie hier

der erste Schrek vorüber ist, sobald wir nun die ganze Vorstellung begriffen haben, fangen wir an zu überlegen, wie wir uns retten, der Gefahr entgehen, suchen Momente auf, durch welche wir uns trösten können; aber die Gedanken äußern sich anfangs ganz leise, wie schwache Lichtstralen und nehmen nur allmählig zu. So hier: der einzige Gedanke — der einzige Ton — der im ersten und zweiten Takte — im ersten Moment des Bewußtseyns — die Erwachenden in alle seinen Umfängen — in allen Oktaven — aufschrekte, ist nun allmählig herabgesunken, hat sich im siebenden Takte in seinen Grundton — in die eigentliche Vernunftvorstellung konzentrirt, und steht ganz allein da. Nun kömmt im achten Takte schon eine Anschauung dieses Gedankens. — Die Quinte vom Grundtone erhebt sich im Tenore, im neunten Takte die Quinte von dieser im Alt und nun wechselt der Grundton mit seiner Dominante im Basse, auf den die andern Stimmen einen Orgelpunkt bauen. — Das scharfe D, wechselt mit dem heiterern und sanftern A; die Vorstellung des Schrekkens mit der der glüklichen Rettung, in der sich das Gemüth mit Vergnügen fünf Takte lang aufhält, und nun beruhigt wird.

Generalpause.

Jezt schlägt es auf dem Theater sechs Uhr.

Feierliche Stille nur durch die Töne des Seigerschlags unterbrochen.

Nun kömmt ganz derselbe Saz wieder, wie vom Anfange. Während das Gemüth der Unglüklichen sich schon mit Träumen süßer Hoffnung erheitert und eingewiegt hatte, wird es durch die Glokkenschläge unterbrochen und von neuem aufgeschrekt. „Ach Gott!“ sagt es zu sich selbst „da schlägts sechs Uhr, die entscheidende Stunde rükt näher!“ und nun kömmt die erste riesenhafte Vorstellung wieder, über die aber die überlegende Vernunft, wie beim erstenmale, gleichfalls Meister wird — also bei gleichem Vorstellungs- und Gedankenspiele — gleiche Töne, gleiche Musik, gleiche Form. —

Abermalige Generalpause.

Jezt wird der Wirbel auf der Trommel vor der Hauptwache geschlagen.

Dieser wirkt entscheidender! Die feierliche Stille von allen Instrumenten, während er geschlagen wird und alles übertäubt, ist sehr natürlich. Denn bei seinem Donner schwinden alle andere Vorstellungen aus dem Gemüth; die Unglüklichen hören die schreklichen Töne, und mit der Vorstellung der Trommel verbindet sich die

der Soldaten, die sie gestern verfolgten, die sie Tag und Nacht suchen, die vielleicht heute sie erhaschen werden, um sie dem Blutrichter zu überliefern, die vielleicht so eben kommen sie hier schon im Empfang zu nehmen. Die Angst wächst nun mit jedem Trommelschlage. Das Tempo (vorher sostenuto) wird jezt Andantino. Ganz pianissimo fängt der Baß an stoccato in Achteln das tiefe A anzugeben, das Pochen des Herzens auszudrükken, im ersten Takte ganz solo, beim zweiten treten die Violinen mit einer Figur ein, die das Zusammenschaudern sehr glüklich ausdrükt, und sich sechsmal nacheinander wiederholt. Der Baß aber sezt seine Achtel in A stoccato ununterbrochen und mit den Instrumenten poco a poco crescendo, durch 26 Takte fort. Das Solo A des ersten derselben mahlt mit dem Herzklopfen zugleich den Nachhall der Trommel im Gemüthe, die zunehmende Instrumentazion, das Ueberhandnehmen verwirrter ängstlicher Gedanken in denen sich das Gemüth der Zagenden verliert.

Mit dem 27sten Takte wird der Vorhang aufgezogen.

Die Instrumente geben starke Akkorde in punktirten Sechzehntheilnoten — vier Takte hindurch dieselben, abwechselnd den Akkord der

Grundnote A mit dem verminderten $\frac{6}{4}$ Akkorde, an. Der Baß behält immer sein A nur hier in punktirter Sechzehntheilform mit der der übrigen Instrumente parallel. Noch drei Takte des Akkords A in Achtel gebrochen, dann zwei Takte auf und abstürmender vier und sechzigtheil Laufer in der Skala desselben Tones, und der wilde Kor der Soldaten beginnt:

Point de pitié! (Nichts von Pardon!)
Point de clemence! (Ohn' alle Gnade)

Das Theater stellt die Wache am Thore der äußern Barriere von Paris vor. Jezt erscheint Lieutenant mit dem Sergeanten und sagt den Soldaten was sie zu thun haben, ermahnt sie an ihre Pflicht, den geächteten Grafen Armand, auf Befehl des großen Kardinal Mazzarin (du célèbre Mazzarin) aufzuspüren und zu fangen. Verspricht dem, der ihn findet den Preiß den der célèbre Mazzarin auf seinen Kopf gesezt hat. Diese lange Szene mit dem Kore ist durchaus militärisch, athmet wahren Soldatengeist und macht uns zittern vor dem Schiksale, das den Unglüklichen zu Theil werden wird, wenn sie in die Hände dieser Barbaren fallen.

Mehrere Fremde kommen ans Thor der Barriere. Ihre Pässe werden genau untersucht, und ruhig werden sie durchgelassen.

Hiebei muß ich eine kleine Erinnerung machen, die vielleicht nicht ganz am unrechten Plazze steht.

Da dieser Aufzug verhältnißmäßig gegen den zweiten und dritten etwas zu kurz ist, erlauben oder erfrechen sich gewisse Direktionen — zu größerer Belustigung eines ehrsamen Publikums allerhand Passagirs vorbei marschiren zu lassen. Zum Theil haben sie falsche Pässe und werden in die Wache geworfen, zum Theil passiren sie ruhig, oder laufen davon. So kömmt denn auch ein — Schneider mit dem Bügeleisen. Sein Paß ist falsch. Er behauptet, er sei ächt, denn er habe ihn selbst gemacht. Man will ihn in die Wache werfen. Die Soldaten fallen ihn an. Er aber vertheidigt sich, in dem er gegen ihre Hellebarden und Säbel mit dem — Bügeleisen ausparirt und so seinen Rükzug durch das Thor glüklich dekt. —

Diese ekelhafte Hanswurstiade hat sich selbst bei besser seyn wollenden Theatern in dieses vortreffliche Stük eingenistelt zum größten Aerger aller gebildeten Zuhörer und verdient um der Reinheit des musikalischen Genusses um so eher eine Rüge, je erhabner das Kunstwerk ist, das sie beschmuzt.

Doch zurük!

Antonio und die Gräfin, verkleidet kommen jezt auch zum Thore.

Man verlangt ihre Pässe zu sehen. Ziemlich unbefangen reicht Antonio den Paß hin. Aber da der Offizier ihn, und besonders die Schwester so scharf ansieht, da er bemerkt daß die Farbe der Augen, u. s. f. nicht mit der Beschreibung übereinstimme, wird er verlegen, und so entsteht

No. 2. das Melodram, das sich nach einigen Wechselreden zwischen dem Lieutenant und Anton in ein Terzett zwischen diesen und Konstanzen verwandelt und am Ende mit dem Kore der Soldaten schließt, die Anton in die Wache werfen wollen. Glüklicherweise kömmt der Wasserträger eben mit seinem Fasse gefahren. Anton erblikt ihn zuerst und rufet voll Freuden: „Ach! gleich recht! da kömmt er selbst!" und nun spielt zwischen diesem kurzen Melodram das Orchester die schöne Arie No. 2 des ersten Akts: „Himmel laß meinen Plan mir glükken" als musikalische Zwischensäzze, während dem Dialog.

Wie bedeutungsvoll! der Wasserträger kömmt nach dem Thore zugefahren, und wünscht, daß die Gräfin und der Graf, den er im Fasse bei sich führt, glüklich entkommen mögen. Mit Worten darf er das freilich nicht äußern, aber die Musik darf doch seine Gefühle aussprechen.

Es gelingt ihm, den Lieutenant halb zu beschwazzen, halb zu überzeugen, und Antonio mit der Gräfin kömmt glüklich durch.

Der Lieutenant, den der Schlaukopf von Wasserträger treuherzig gemacht hat, entdekt ihm nun den Plan, den Grafen Armand aufzuspüren, verspricht ihm seinen Theil an der Belohnung, und der Wasserträger weiß sogleich Bescheid; sagt ihm, er habe ihn da und dort gesehen, und sucht die Wache zu vertheilen. So entsteht der Final des zweiten Akts (E dur, Allegro, $\frac{4}{4}$) — vollkommen pantomimische Musik zu der Stelle:

„Nun muthig! frisch gewagt!
Der Augenblik ist günstig!“

aus E in C dur; Solo der Bratsche. Während demselben lauscht er überall umher, ob alles sicher sey. Da er sieht, daß die Schildwacht an der Barriere ihm den Rükken wendet, öffnet er das Faß, läßt den Grafen heraus, der schnell durchs Thor entwischt.

Nun läßt der ehrliche Micheli auch seiner Freude freien Lauf.

Il est sauvé l'homme au manteau!
Non, jamais, o mon chèr tonneau,
Tu n'me fas aussi profitable!

(Nun ist er frei der brave Mann,
Jezt will ich mich freuen so viel ich kann.)

Andantino, $\frac{6}{8}$.

Jezt tritt der Soldatenkor wieder auf (Allegro, $\frac{4}{4}$ E dur, die Begleitung in Triolen), den Grafen aufzusuchen. Der Wasserträger stellt sich als Führer an seine Spizze, und bittet immer zwischen dem wilden Kore die Vorsehung um Rettung für die Flüchtlinge. Vortreffliche Schlußmusik des Akts, die das stille Marschiren der Soldaten ausdrükt: Pizzikato auf dem Violon, und das Schlagen mit beiden Schlägeln abwechselnd auf der E Pauke.

Die Verfolgten sind nun in Sicherheit. Sie und ihr Retter können nun frei aufathmen. Die Bühne stellt im

Dritten Akte

die anmuthige freie Dorfgegend von Gonesse dar.

Enteilt der ängstlichen Stadt und den Peinigern in derselben, wird das Gemüth freier. Daher die muntre Musik des Zwischenakts, womit sich der Vorhang erhebt (Allegro non tanto, $\frac{2}{4}$, D dur). Die vier ersten kurzabgerissenen Akkorde zwischen zwei Ruhepunkten, bezeichnen das freiere Athemholen nach überstandener Ge-

fahr, und man könnte ihnen ohne Bedenken den Text unterlegen: „Wohl euch! 𝄐 Freiheit! 𝄐 ihr athmet sie, ihr athmet sie nun wieder!“ —

Aber allmählig wird dieses Freiheitsgefühl von wiederkehrenden Gedanken an ihre Verfolger, die ihnen gewiß nachsezzen werden, unterbrochen, und die Aeusserungen der Freude immer gemäßigter, übergehend in ernstes Nachdenken. — (Vergl. den Saz vom 4ten Takte nach dem dritten Ruhepunkte an, wie die Musik — besonders in den lezten 4 Takten immer ernster, nachdenkender, grübelnder wird. Jezt brechen diese Vorstellungen der Möglichkeit neuer Gefahren zu lauten Seufzern aus: (Andantino ad libitum) in einem klagenden Flötensolo. Doch der Trost aus der freien Natur kehrt schnell wieder zurük, wie überhaupt die Grillen in freien Gegenden beim Anblik der Naturschönheiten nicht lange haften können, weil unser Anschauendes immer durch neue fröhliche Gegenstände zerstreut wird (tempo primo, wechselnd mit obligater Flöte und Hoboe). Aber die traurigen Gedanken kehren wieder und der Saz schließt düster, dem sich mit der klagenden Flöte noch ein Andantino von 9 Takten, wie ein seufzender Nachruf an traurige Erinnerungen anschließt.

No. 2. Ländlicher Kor mit abwechselndem Solo, von den Landleuten, jungen Burschen und

Mädchen, die zu Angelinens (oder Röschens) Hochzeit kommen und ihr Geschenke bringen (A dur, $\frac{2}{4}$, Andantino), voll der zärtlichsten Naivete' und ländlichen Einfalt mit Herzlichkeit gepaart. — Das Ritornell bezeichnet eine ächt-französische Dorf- oder Hirtenmusik à la musette; die drei ersten Takte beginnen mit dem Hornsolo. Im ersten Takte giebt das erste Horn die Quinte an |e, ee|, im zweiten tritt das zweite in derselben Figur darunter $\left|\begin{matrix} e, & ae \\ a, & aa \end{matrix}\right|$ und halten diese in einem halben Schlage durch den dritten Takt $\left|\begin{matrix} e \\ a \end{matrix}\right|$; beim vierten fällt nun die komplette Dorfmusik ein.

Dieser fröhliche unschuldige Kor wird unvermuthet von einem Soldatenmarsch, der sich dem Dorfe nähert, unterbrochen. Die lezte Note des Kors in A ist auch die erste des Marsches aus F, und was vorher Tonika war, erscheint nun als Terz. Der Kontrast zwischen der warmen gefühlvollen ländlichen Musik und dem kalten barbarischen Marsche der rohen Soldaten ist sehr glüklich durch den Abfall der Tonart von A in F dargestellt, und von ergreifender Wirkung. Eine Weile hören die Landleute der wilden Musik, die ihren fröhlichen Gesang unterbrochen hat, erstaunt zu (5 Takte lang), dann fragen sie sich:

Quel bruit soudain se fait entendre?

(Habt ihr den Lärmen dort vernommen?)

wieder zwei Takte des Marsches, und Semos, der Vater der Braut, berichtet sehr richtig in der Bewegung des Marsches: c'est une troupe de Soldats! (Ein Trupp Soldaten kömmt dort her!), abermals zwei Takte des Marsches, und die Braut ergänzt die Nachricht:

Vers not' village ils dirigent leurs pas.

(Auf unser Dorf schreitet eilig dies Heer.).

Der Marsch tönt nun wieder sechs Takte, und vernehmlicher, weil die Soldaten näher rükken.

Semos: Sur la grand' place i'vont se rendre.

('s geht nach dem Kirchhof dort hinüber.)

Von Neugier und Verlegenheit angetrieben entschließen sich die Hochzeitgäste:

Allons recevoir ces soldats.

(Auf laßt uns entgegen doch gehn!)

Allmählig tönt der Marsch wieder mehr von fern, und lößt sich in einen troknen koralmäßigen Schluß von acht Takten in halben Schlägen in Fis moll. Die Braut sieht sich an ihrem Ehrentage von allen Hochzeitgästen mit einemmale verlassen; das möchte allenfalls noch hingehen, aber der sehnlichst erwartete Bräutigam ist noch immer nicht da, und sie bricht in die Klage aus: (A dur $\frac{2}{4}$ Moderato) Ach Anton läßt sich noch nicht sehn!) jezt kömmt die koralmäßige Melo-

die, acht Takte Moderato, dann von 17 Takten im Andante fortgesezt und verhallt in einem troknen Schlusse in A dur, wie wenn jemand aus lauter Verdruß zu fernern Klagen ermüdet. Die ländlichen Freuden sind durch die freudestörenden Gäste verscheucht, und — es wird still. — —

No. 3. Ausdruksvolles Melodram des Grafen, dem es im hohlen Baume zu ängstlich wird, dann von Konstanze, die ihm Speise bringen will, ihm das Zeichen giebt. Er erscheint nicht. Sie wird ängstlich glaubt ihn todt. Sie wird von zwei Soldaten angehalten, die sie — mißhandeln wollen. Sie schreit um Hilfe. Der Graf vergißt sich, schießt auf dem einen mit seinem Terzerol. Alle Soldaten stürzen herbei. Der Lieutenant verhaftet den Grafen. Er ist verrathen und alle Hoffnung zur Rettung vergebens.

Große allgemeine Szene zwischen den Soldaten, dem Lieutenant, dem Grafen, der Gräfin, Antonio, Angeline, Semos, den Landleuten die sich alle wieder versammelt haben. Freude der Soldaten über ihre Entdekkung, Verzweiflung der unglüklichen Flüchtlinge, Erstaunen der Landleute über das was unter ihren Augen vorgeht. Theilnahme Antonios und Angelinens. —

Zwischen dieser großen Szene und dem lezten Final, da wo man die Gräfin von ihrem Gemal reißen und diesen zum Tode schleppen will, wo sie verzweifelnd sich anklagt, daß sie selbst an seinem Verrathe schuld sey und mit ihm sterben will, legt man bei einigen Theatern noch eine Arie von Himmel komponirt ein:

Könnt ich in den Tod nur gehn!
O wie glüklich wär ich doch,
Diese Qualen, auszustehen,
Dies ist schreklicher mir noch.
Wo ist Trost, ha wo ist Rettung!
Ach wer hört auf meine Klagen!
Gern will alles ich ertragen,
Rettet dies nur den Gemal.

Bis hieher Andantino Grazioso ($\frac{3}{4}$ C dur) mit obligater Hoboe. Jezt Allegro $\frac{4}{4}$:

Wenn wird sich mein Schiksal wenden?
Wenn mein Leiden sich hier enden?
Kann uns hier nicht Rettung werden,
Ach wenn endet denn die Qual?
Ach wer höret denn mein Klagen?
Alles will ich gern ertragen,
Rettet dies nur den Gemal.

So vortrefflich sie auch gearbeitet ist, so unverkennbar Herrn Himmels Bestreben ist, im Geiste Cherubinis zu schreiben, so wenig steht

die Arie hier an ihrem Plazze, die überhaupt nur geschrieben wurde, damit sich die Prima Donna doch auch zeigen könne, weil wirklich in diesem Drama keine Arie für sie ist. Allein sie hält den Gang der Handlung auf, die nun mit raschen Schritten ihrer Entwikkelung entgegen eilt und bringt, da wo sie steht Erschlaffung in das Ganze. Auch fühlt man deutlich, daß es, da die ganze Anlage des Drama sie ausschließt, etwas Fremdes ist, das sich mit der Oekonomie des Ganzen nicht wohl vereinen läßt.

No. 4. Im lezten Final, wo Micheli gekommen ist, und berichtet, daß es ihm gelungen, die Gnade der Monarchin für den Grafen auszuwirken, und sich nun alles der reinsten, lautesten Freude überläßt, das edle Paar gerettet zu sehen, wird zum Ritornell das Majore von der Romanze No. 1 im ersten Akte aufgeholt, als Reminiszens:

„Ha dir vergelt' ein Gott es wieder
Jede Wohlthat find't ihren Lohn."

Ein schöner Zug! die Schuld ist nun gelößt — Rettung für Rettung! Antonios Retter, wurde durch ihn und seinen Vater wieder gerettet, Gott hat vergolten. Die Wohlthat hat ihren Lohn gefunden!

Die

Die Einrichtung dieser Oper ist, besonders in Hinsicht der Innigkeit, mit welcher sich alles zu einem vortrefflichen Ganzen verbindet — einzig, — klassisch und ein wahres Muster, wie Opern, zumal von der Gattung der semi seria angelegt werden sollen.

Wie vorbereitend die Musik der Zwischenakte, wie ungezwungen die Ensembles herbeigeführt, wie innig Handlung, Prosadialog und Gesänge in einander geflochten! Jeder Zug zeugt unverkennbar von genauester Sorgfalt der Künstler — des Dichters und Musikers, die hier Hand in Hand mit einander gehen — ihrem Werke die möglichste Vollendung zu geben und nichts der Willkühr der Darsteller zu überlassen. Daher erfordert es auch genaues Nachkommen von Seiten der Darsteller und des Orchesters, auch der geringsten, oft unbedeutend scheinenden Vorschrift. Denn da Cherubini oft in eine einzige Note die Krisis einer Empfindung legt, und mit ihr oft hervorbringt, was andre mit ganzen Perioden zu erreichen vergebens bemüht sind, so darf auch nicht das Mindeste, nicht der geringste Bogen, oder Punkt außer Acht gelassen werden.

Auch hat diese Oper, wie die mehrsten dieses Meisters das Eigne, daß sie nebst vollendeten Sängern auch vollendete Schauspieler verlangt.

Denn da, wie bemerkt, Handlung, Prosa und Musik zu einer hohen Einheit dramatisch verwebt sind, so muß auch jede Kunst das Ihrige thun, mit ihrer Mannigfaltigkeit das schöne Ganze zu gestalten.

Besonders verlangt der Wasserträger einen feinen Schauspieler — aber ums Himmelswillen keinen Buffon! wie das hie und da der Fall gewesen seyn soll.

— Die Partitur dieser Oper existirt gestochen zu Paris.

Unter mehrern Klavierauszügen ist der von G. B. Bierey der gefälligste (Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Preiß 3 Rthlr.)

Lodoiska.

Große heroische Oper.

Auf allen Theatern von Bedeutung längst bekannt, und rühmlichst bekannt.

Die Musik hat alle Merkmale der Jugend eines der genialesten Tonkünstler unsrer Zeit — und Cherubini hat sie wirklich in Jünglingsjahren geschrieben. —

Das Ganze tritt hervor — so kolossal, ja zuweilen so monströs; die Theile werden dem Zuhörer fast nur in Massen zugeworfen; fast überall ist ein Stürmen und Drängen, wenig Freundliches, wenig durch Gährung Abgeklärtes; selten wird Rüksicht genommen auf die Singstimmen, als Singstimmen, u. s. f. Aber welch eine Haltung, des ganzen Stüks, des Ganzen der Hauptkaraktere; welch ein Glanz der Ideen und der Behandlung; welch eine — hin und wieder gewiß allzuweitgetriebene — Ausführung der Details durch tiefe Gelehrsamkeit; welch ein hinreißendes Feuer und welch Ausdauern darin in der langen Gradazion, welche die ganze Oper macht!

Wer kann bei Betrachtung seltner Menschen das Parallelisiren lassen?

Cherubini's Jugend ähnelt der Jugend des Dichter Klinger.

Cherubini's Lodoiska möchte vielleicht ihren Plaz zwischen Klingers neuer Arria und den Zwillingen; Cherubini's Medea, den, zwischen Klingers Zwillingen und den Medeen einnehmen. Cherubini's Wasserträger scheint nun das Uebergehen zum Heiligthum erkämpfter Ruhe, das sich selbst

klar werden anzukündigen. Als er den Wasserträger komponirte, war er etliche dreißig Jahre alt (1801) zu welchen Forderungen mußte er nicht berechtigen, und wie schön hat er sie erfüllt, wird er sie noch erfüllen — übertreffen!

Die Ouvertüre (D dur $\frac{4}{4}$) ist wild und trübe wie die Steppen Pohlens an der Grenze der europäischen Tartarey, wo das Stük spielt und düster, wie das alte Schloß, worin Lodoiska schmachtet, voll großer und kühner Ideen.

Der Gang des Stüks ist folgender.

Floresky, ein junger pohlnischer Graf verlor seine Geliebte Lodoiska die ein andrer Graf, Durlinsky, dem sie der Vater anvertraute, auf sein Raubschloß in den öden Steppen zwischen Wäldern und Sümpfen an der Grenze Pohlens mit der europäischen Tartarey geschleppt hatte.

Dort plagt er sie mit seiner Liebe, hält sie in einem Thurme gefangen, zu dem man nur auf einer Kettenbrükke über einen tiefen Sumpf aus dem entgegengesezten Thurme kommen kann.

Alle seine Vorspiegelungen vom Tode ihrer Eltern, ihres Geliebten können den festen Sinn

des treuen liebenden Mädchens nicht beugen. Ihre Gesellschafterin steht ihr bei, die einzige Freundin, die ihr in dieses verwünschte Teufelsnest gefolgt ist, belebt ihre Hoffnungen, durch die vorgestellte Möglichkeit: Floresky könne den Ort ihrer Gefangenschaft auskundschaften und unverhofft zu ihrer Rettung herbei eilen.

Ein Trupp streifender Tartarn, die eben von einem Einfall an der pohlnischen Grenze mit Beute zurükgekehrt sind, machen ihre Anschläge auf das Schloß, wozu sie der Anführer in einer kurzen Anrede anfeuert, worin er mit wenigen aber kräftigen Zügen Durlinskys schlechten Karakter schildert: „Um sein Vaterland, hat er keine Verdienste und hier lebt er als Räuber! feig ist er auch, und grausam gegen die Schwächern; was schonen wir ihn?" —

Die Tartarn lagern sich in die Hinterhalte. Der Nebel, der an diesem Tage in der morastigen Gegend aufgestiegen war, begünstigt ihr Unternehmen, sich dem Schlosse nahe zu halten, ohne entdekt zu werden.

Jezt kömmt Floresky, mit seinem treuen Waffenträger Marko (eine Art pohlnischer Pedrillo) in der Wüste an, in die er sich auf seiner irrenden Rittersahrt, unkundig des Weges und

der Gegend verirrt hatte. Ermattet von Hunger und Durst und langem Umherirren kann er so wenig als Marko weiter. Aber die Liebe und mit ihr die Sehnsucht nach der Geliebten treiben ihn mit Ungeduld vorwärts. Er weiß nicht, wie nahe er sich bei seiner Geliebten befindet; und spricht dem zagenden Marko immer neuen Muth ein, der sich in einer komischen Arie à la Polacca beklagt:

Um das Liebchen abzuholen
Laufen wir so durch ganz Pohlen, u. s. w.

Der Nebel läßt Floresky nicht sehen, daß ihn ein ganzer Trupp Tartarn schon umgangen und eingeschlossen hat. Ganz unvermuthet rükt ihm der Anführer der Tartarn auf den Leib; es beginnt ein heftiges Gefecht. Floresky stürzt den Tartar nieder, sezt ihm den Säbel auf die Brust.

Der Tartar ergiebt sich, erkennt ihn für seinen Ueberwinder und bittet um Großmuth und Gnade.

Floresky ist großmüthig, läßt ihn los und der Tartarnanführer schwört ihm mit seinem ganzen Stamme ewigen Freundschaftsbund. Dabei unterrichtet er ihn von der Gegend und hier erfährt Floresky, daß er nahe unter dem Raub-

neste des Tyrannen Durlinsky ist, der seine Geliebte aus Warschau mit sich fortnahm und — niemand weiß wohin — verstekte.

Er nähert sich dem Schlosse. Einige Steine fallen von der Mauer, die den feigen Marko mit Gespensterfurcht nekken. Endlich entdekt Floresky, durch mehrere Steinwürfe aufmerksam gemacht, an dem einen Steine ein Briefchen. Es ist von der Hand seiner Lodoiska, und bald darauf hört er ihre Stimme hinter dem Gitter des Thurmes. Sie beschwört ihn sie zu retten.

Bedurfte es wohl dieser Aufforderung? Floresky beschließt einen Plan. Der Tartarhauptmann verspricht ihm allen möglichen Beystand.

Indeß kömmt Lupavsky, ein treuer Spießgeselle Durlinskys, mit Bedekkung aus der Burg und ladet ihn im Namen seines Herrn gastfreundlich in dieselbe. Der Anführer der Tartarn empfiehlt ihm nochmals Vorsicht, verspricht ihm aber im äußersten Falle mit Gut und Leben beizustehn. Der Zug geht mit Floresky und Marko, der sich nach Speise und Trank sehnt, in die Burg. Dort werden Floresky und Marko ihrer Schwerter beraubt, und mehr als Gefangene, als wie Gäste behandelt. Floresky beschwört sich über dieses widerrechtliche Betragen, erhält aber nur schnöde beleidigende Antworten.

Er bekömmt Lodoiska zu sehen, die Beiden erneuern die Schwüre ihrer Liebe und Treue. Der Tyrann aufgebracht über seine Verachtung, läßt Floresky, nachdem sein Anschlag ihn im Weine zu vergiften, fehlgeschlagen war, in Fesseln und Bande werfen und in ein unterirdisches Gefängniß führen. Lodoiska, die er durch mehrere Schrekkensnachrichten schon bis zum Tode geängstigt hat, zwingt er jezt, durch die Drohung — im Verweigerungsfalle Floresky in ihrer Gegenwart zu ermorden, ihm seine Hand zu reichen.

Der Vertrauten, die durch Marko vom Verständniß seines Herrn mit den Tartarn unterrichtet war, gelang es indessen den Tartarhauptmann von allem zu benachrichtigen.

Dieser, seinen Freund zu retten, erstürmt das Schloß, befreit Floresky, der nun eilt seine Geliebte Lodoiska zu retten.

Das Schloß wird bombardirt und brennt schon von allen Seiten, als Floresky mit dem Degen in der Faust ins Schloß zurük stürmt und, nicht achtend der rechts und links fliegenden Bomben und Haubizgranaten, über die Kettenbrükke eilt, auf die von Seiten der Feinde am mehrsten gefeuert wird. Schon brennt das Dach des Thur-

mes. Ohnmächtig schleppt er seine Lodoiska heraus über die schon mürbe geschossene Brükke. Eben wo er mitten auf derselben mit ihr ist, kömmt eine Bombe geflogen und schlägt sie vollends zusammen, daß sie mit ihren brennenden Balken und die Liebenden mit ihr hinab in den Sumpf stürzen, aus dem sie nur mit Mühe von den Tartarn gerettet werden. Indessen brennt das Schloß von allen Seiten, stürzt ein. Ohnmächtig schleppt man jezt die Vertraute Lodoiskas heraus. Die Burgbewohner fechten mit den Tartarn und werden von ihnen niedergemacht. Lupavsky wird mit einer Lanze durchbohrt. Der Tyrann Durlinsky, der in der Verzweiflung herausgestürzt kömmt, will noch mit Floresky fechten, wird aber erschossen; kurz, das Blutbad und der Brand ist allgemein. Lodoiska sinkt, ohnmächtig im Taumel des Schrekkens und der Freude über ihre Freiheit ihrem geliebten Floresky, der auch eine Streifwunde erhalten hat, in die Arme. Ein wilder Siegskor der Tartarn über den rauchenden Trümmern und gehäuften Leichen beschließt die Oper.

Die Musik ist dem Stük ganz angemessen, und so kolossal als dieses in seinen Ideen. Sie nimmt ganz den wilden pohlnischen und tartarischen Karakter an und erreicht an manchen Stellen eine wahrhaft fürchterliche Größe. Die Be-

gleitung des Bombardements ist — entsezlich; eben so der darauf folgende Schlußkor.

Die schönsten Parthieen enthält der zweite Akt, besonders in den Melodrams und Rezitativen, mit welchen die Prosa größtentheils verwebt ist, und durch die schwermüthigen tief fühlenden Arien der Lodoiska. Die Szene besonders, wo sie ohnmächtig wird bei der erdichteten Nachricht vom Tode ihres Geliebten, und dieser hervortritt, Durlinsky Lügen zu strafen, was dann Veranlassung zu einem heftigen Streite zwischen Beiden giebt, der mit Thätlichkeiten endet, ist von unbeschreiblicher Schönheit.

Nicht minder merkwürdig macht sich die beliebte Polonoise im ersten Akt von Marko und Floresky vor dem Schlosse.

Anakreon.

Große Oper in zwei Aufzügen.

(Komponirt 1804, zum erstenmal in Paris aufgeführt im Februar 1806.)

Sie wurde bei ihrer ersten Erscheinung in Paris nicht sonderlich günstig aufgenommen. Dieses Mißfallen des Pariser Publikums wird einigermaßen erklärbarer, daß wenn schon überhaupt die Franzosen den mithologischen Opern mehr Geschmak abgewinnen als die Deutschen, und dieselben bei ihnen beliebter sind, als in Deutschland, so ist es doch schlechterdings gar keine dramatische Handlung, daß Amor als ein armer Knabe bei Anakreon einkehrt, und dort von seiner Mutter wiedergefunden wird.

Eine lirische Handlung aber, wie sie hier heißt, ist ein sehr unbestimmter Begriff, und kann höchstens eine Handlung anzeigen, die Gelegenheit zu lirischen Aeusserungen giebt. Von dieser Art aber sind alle interessanten Begebenheiten, weil die Ausbrüche jedes Affekts lirisch

sind. Was könnte man nicht unter diesem Namen fassen!

Der deutsche Text dieser Oper ist vom Wiener Hofschauspieler Stegmeyer höchst elend übersezt. Einigermaßen sollte man sich doch um Grammatik und Prosodie bekümmern, ehe man so öffentlich und noch dazu namentlich auftritt!

Aber, auch die Musik selbst entspricht dem Gedichte nicht vollkommen.

Vorzüge hat sie allerdings, große, entschiedene Vorzüge: All jenes Feuer, jene Stärke, jene affektvolle Instrumentazion, die Cherubinis Werke so hoch heben — aber eine Musik zum Anakreon ist sie schwerlich.

Wer die leichten, freien, muntern, anspruchslosen Gesänge des Tejischen Greises kennt, in welchem er mit der ungetrübtesten Naturansicht noch im hohen Alter den Freuden des Lebens huldigt, der muß Cherubinis Karakterisirung verfehlt finden.

Schon die Ouvertüre, welche mit einem bedeutenden schweren Grave beginnt, und dann sich in ein feuriges, schönes, aber stürmisches Allegro entwikkelt, ist nicht bezeichnend.

So oft Anakreon von den entflohenen Zeiten seiner Jugend spricht, geht Cherubini in klagende düstre Tonarten, als wollte eine Gattin am Sarkofage ihres Mannes trauern. — Das ist nicht der Geist der Anakreontischen Klage! Wenn der Greis sich seiner Jugend erinnert, so ist immer das frohe Gefühl herrschend, sie weise genossen zu haben; selbst auf den Tod blikt er nur, sich den Genuß des Augenbliks durch die Vorstellung zu erhöhen: daß alles schnell vorüberrausche.

Wofür hilfts den Grabstein salben,
Und vergebens Spezerein
Auf den schwarzen Boden schütten?
Lieber salbe mich im Leben,
Schmükke dieses Haupt mit Rosen
Und bestelle meine Freundin
Amor! eh' ich noch hinunter
Zu des Todes Tänzen wandle,
Heiß ich alle Sorgen fliehn.

Würde wohl zu diesem Gedicht das trübe C moll passen? Würde nicht vielmehr eine freiere, heitere, wenn gleich gemäßigte Tonart, etwann Es oder As dur, oder das gefällig ruhige F genommen werden müssen?

Am besten sind Cherubini die Köre gelungen.

Ein Gewitter zu Ende der ersten Abtheilung ist mit einer außerordentlichen, bis zu Ende steigenden Kraft durchgeführt, und der Kor zu Ehren des Bachus im zweiten Akte kann eine wahre musikalische Dithirambe genannt werden.

Die Ouvertüre ist vielleicht eines der seltsamsten, originellsten Produkte nach französischer Art und Kunst, vornämlich durch Kontraste und Ueberraschungen wirksam. Von ihr ist in der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung ein Klavierauszug erschienen. Er ist mit Einsicht gemacht; da aber hier alles auf Beibehaltung der künstlichen Details ankam, so ist vieles sehr schwer zu spielen. Wer ihn bezwingen kann, wird sich auch am Pianoforte über das originelle Produkt freuen, und wer jenes nicht kann, den wird doch die Komposizion selbst zu ergözzen gar sehr im Stande seyn.

Faniska.

Große Oper.

(In Wien komponirt 1806.)

Ein vortreffliches Werk! Sie steht in den Hauptsachen ganz für sich, ein großes Original!

Sie ist an schönen Melodieen und zarter, fast immer wieder melodischer Ausführung derselben, reicher; ist von allen Arten der Ausschweifungen eines tiefen, aber auch leicht ins Wilde und Grelle auflodernden Feuerkopfs freier, als alle großen Cherubinischen Werke, seit er in Paris lebt; sie ist sogar bis ins kleinste Detail, immer mit Absicht — mit ganz bestimmter Absicht entworfen und ausgemalt; ist, wo es nur der darzustellende Gegenstand erlauben wollte, aufs Sorgsamste vorbereitet, aufs Zarteste verschmolzen, meistens auch so fein als möglich polirt, aber eben darum ist sie auch weniger von starker als von lieblicher Wirkung, mehr in ihren trefflichen Einzelnheiten als im zusammengefaßten

Ganzen zu genießen; eben darum will sie nicht blos mit unzerstreut sich hingebendem Gemüth, sondern auch mit angestrengtem Geist empfangen, oder wenigstens öfters gehört seyn, wenn sie wirklich das erreichen soll, was sie erreichen will und kann.

Man könnte sie — die Musik nämlich — in allen diesen Beziehungen vielleicht am füglichsten mit Göthe's Eugenie vergleichend zusammenstellen. Nun stand es aber wohl bei diesen Dichtern, doch keineswegs bei diesem Komponisten, sich seinen Gegenstand frei zu wählen, und ihn, der erkohrnen Form gemäß, zuzuschneiden; so wurde Cherubini, wo er schildern mußte, was dieser Form widerstrebte, und da er in das Fremdartige abzuschweifen sich nicht erlauben wollte, abentheuerlich, gesucht, überkünstlich — wie z. B. in der ersten großen, freilich bewundernswürdigen Baßarie, in mehrern Stükken der Ensembles, u. s. w.

Das Schönste in der ganzen Oper, neben einigen sogleich anzuführenden Gesängen, sind unstreitig die sogenannten melodramatischen Stükke und die Parthie der Instrumente bei den begleitenden Rezitativen.

Welch

H. He

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Luigi Cherubini seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke ; Bildungsbuch für junge Tonkünstler ; Seitenstück zu Joh. Haydn von demselben Verfasser

Erfurt 1810

Mus.th. 4638
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600066-1